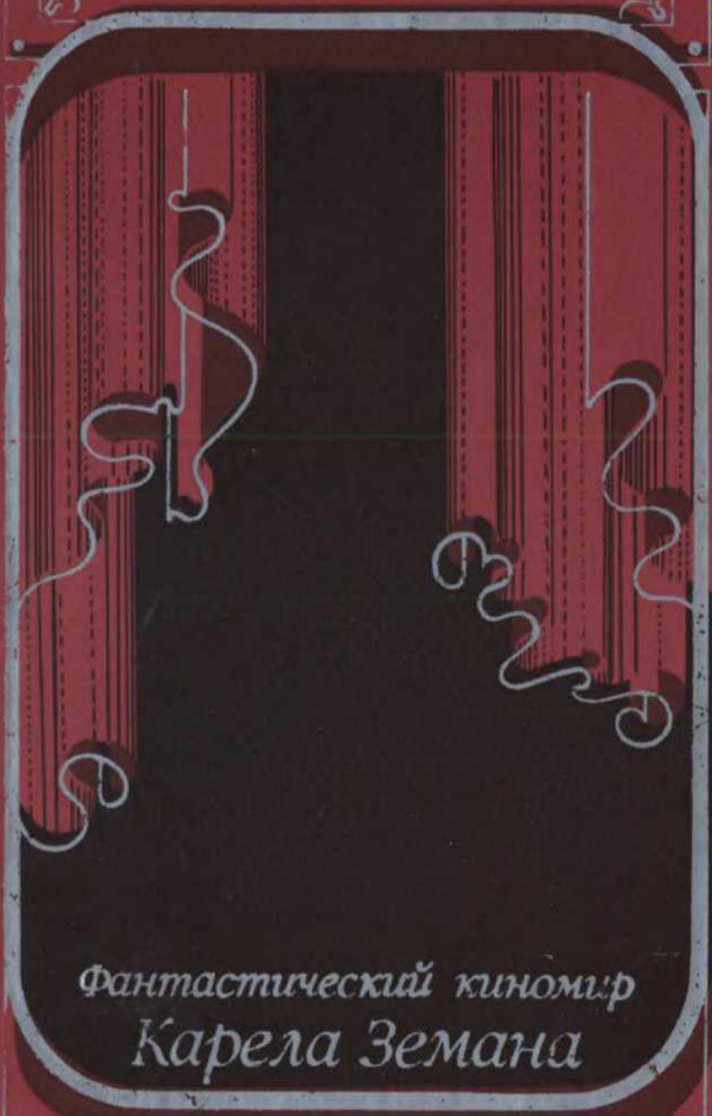
С. Асенин



Фантастический киномир Карела Земана

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке Royallib.com

Все книги автора

Эта же книга в других форматах

Приятного чтения!

Несколько слов о К.Земане

Выход в свет книги о народном художнике ЧССР Кареле Земане в Советском Союзе мы считаем заметным явлением в литературе о кино нашей страны. Значение Карела Земана в чехословацкой кинематографии исключительно. После второй мировой войны — в конце сороковых, в начале пятидесятых годов — Карел Земан вместе с Иржи Трнкой и Германой Тырловой составили режиссерское трио, благодаря творчеству которого наша мультипликация приобрела мировую известность. С самого начала своей творческой деятельности каждый из этих художников избрал в кукольном кино своеобразный путь, собственные средства выражения и темы.

Работа Карела Земана в области кукольного фильма относится к периоду первых послевоенных десяти лет. Она имела большое значение благодаря своей глубокой причастности к эпохе и ее общественным требованиям. После первого, во многом пробного фильма «Рождественский сон» Карел Земан более активно сосредоточил внимание на реальной действительности и выразил свое отношение к ней с помощью ставшей чрезвычайно популярной фигурки пана Прокоука. В шести фильмах этого цикла герой продолжает традиции комиков немого гротеска, попадает в трудные ситуации, осознает свои ошибки, «прозревает» и дает комедийно-сатирические наставления зрителю.

Утонченную фантазию в мастерское владение выразительными средствами кукольного кино Карел Земан проявил в создании фильма «Вдохновение», который представляет собой поэтическую пантомиму, разыгранную фигурами из дутого стекла. Яркие драматические способности режиссера нашли отражение в сатирической сказке «Король Лавра». В фильме «Клад Птичьего острова» Карел Земан комбинирует технику кукольного фильма и рисованного. В фильме «Путешествие в доисторические времена» он смело сочетает трюковые съемки и искусство кинокукол с игрой актеров, предопределяя таким образом свой дальнейший творческий путь.

Вдохновленный романами Жюля Верна, выразительностью современных писателю иллюстраций к ним, Карел Земан в фильме «Губительное изобретение» соединил технику рисованного,

кукольного и игрового художественного фильма и создал новый оригинальный киноязык, в котором отдельные технические принципы, гармонически сочетаясь, утратили свои специфические черты. В этом необычайно своеобразном, строго выдержанном стиле, производящем впечатление ожившей гравюры, ярко проявилась богатая художественная фантазия Земана. Режиссер остается верен избранному им творческому пути, принципам соединения мультипликации и игрового кпно и в таких фильмах, как «Барон Мюнхгаузен», «Хроника шута», «Похищенный дирижабль», «На комете». Эти фильмы выдвинули его на одно из ведущих мест в мировом кинематографе среди создателей картин подобного жанра.

В 70-х годах Карел Земан возвращается к экспериментам в области основанного на плоских марионетках фильма. Используя семь рассказов о приключениях Синдбада-морехода, он создает полнометражный фильм под названием «Сказки тысяча и одной ночи». Фильм отличается оригинальным решением перспективы в нескольких планах, в нем великолепно создана поэтическая атмосфера сказочного мира. При помощи подобной же техники был снят и последний фильм Карела Земана «Крабат», созданный по мотивам народных легенд лужицких сербов. Этот фильм, съемки которого были закончены в начале 1977 года, получил затем главный приз на Международном фестивале детских фильмов в Тегеране.

Режиссер Карел Земан, несомненно, самобытная личность в чехословацком искусстве. В нем гармонично сочетаются зрелость художника и гражданская принципиальность. Карелу Земану всегда были чужды модные увлечения, и в критический период развития нашего общества он не поступился своей убежденностью художника-коммуниста. Авторитет Карела Земана как мастера, его всегдашняя скромность и неизменно принципиальная позиция в период после кризиса помогли новому руководству Чехословацкого фильма успешно завершить нормализацию, способствовали укреплению позиций социалистического искусства.

За выдающиеся заслуги в деле развития чехословацкой кинематографии Карел Земан был удостоен звания народного художника и дважды награжден государственными орденами и медалями.

Карел Земан — убежденный борец за углубление чехословацко-советской дружбы. Он неоднократно приезжал в Советский Союз, несколько раз был на международных кинофестивалях в Москве в качестве члена жюри.

Работа С. Асенина о Кареле Земане является первой книгой о творчестве этого режиссера. Она свидетельствует о глубоком знании автором личности и творчества Карела Земана, истории и современности чехословацкого мультипликационного кино. Это позволяет С. Асенину дать детальный профессиональный разбор отдельных произведений Карела Земана, определить их место в творчестве художника, интересно рассказать о творческих поисках и находках мастера. С. Асенин неоднократно бывал в Чехословакии, участвовал в Карлововарском фестивале, в фестивалях детских фильмов, которые ежегодно проводятся в Готвальдове — городе, где живет и работает народный художник Карел Земан.

Издание этой книги еще одно свидетельство крепнущего сотрудничества между чехословацкой и советской кинематографиями. И мы надеемся, что она поможет советским читателям и читателям других стран ближе познакомиться с творчеством замечательного чехословацкого кинорежиссера Карела Земана.

Иржи Пурш,
Генеральный директор Чехословацкого фильма
Ноябрь 1978 г.

Мастер волшебного мира

Есть в Моравии город, раскинувшийся среди зеленых, поросших лесом холмов, — Готвальдов. Машина идет в гору мимо садов и парков и останавливается в предместье Кудлов, у широких железных ворот киностудии. Вахтер, маленький, похожий на гнома старичок в какой-то непонятной форме не то железнодорожника, не то лесничего, взглянув в ваши документы, берет под козырек. Этот жест — указание, что все в порядке и можно следовать дальше. Вы проезжаете вглубь и останавливаетесь у серого кирпичного здания. Цель достигнута. Несколько лестничных маршей вверх, и вы в небольшой мастерской — в павильонах, где вдали от городского шума, от сутолоки мира работает один из самых удивительных и своеобразных режиссеров современного кино — Карел Земан.

Об этой встрече с мастером в его собственной мастерской я мечтал много лет: когда еще в 50-х годах впервые знакомился с его фильмами и позже, когда на кинофестивалях в Карловых Варах и в Москве брал у него интервью и стремился представить себе его творческую лабораторию, процесс рождения его незабываемых персонажей — кукол, сложения неповторимо оригинальных лент.

И вот давняя мечта осуществилась. В толстых очках, в серой рабочей куртке, Карел Земан радушно показывает свои «владения», и я могу полюбоваться «грозной чередой» динозавров из фильма «На комете», протянуть руку знаменитому Королю Лавре, увидеть жюльверновский Наутилус в его натуральную киновеличину, взглянуть в глазок камеры, за которым рождается новый фильм — «Ученик чародея» («Крабат»).

Мир земановской фантазии господствовал здесь повсюду, но особенно полно он был представлен в соседней с рабочим павильоном комнате, напоминавшей музей. Гондолы воздушных шаров, вагончики старинной железной дороги, флотилия всевозможных шхун и фрегатов, фантастические механизмы неведомых машин, летательных и подводных аппаратов, целая коллекция спрутов разных величин, сделанных из различного материала, — все напоминало о фильмах Земана, обошедших экраны многих стран.

Здесь было множество кукол, объемных и плоских, во главе

которых красовался знаменитый пан Прокоук — любимый кукольный герой Земана, с длинным носом, в полосатых панталонах и плоской соломенной шляпе, с сигарой, неуклюже зажатой в руке, И сам хозяин мастерской — человек с внимательным взглядом и доброй улыбкой — казался среди всех этих диковинных предметов и фигур мудрым волшебником, наделенным таинственной силой.

Ощущение того, что вы причастны к чуду рождения образа, к загадочным секретам мастерства, завораживает. Своеобразие персонажей Карела Земана, их причудливость, фантастичность, мир вымысла, сказки, отрешенный от всего обыденного, властно подчиняют себе ваше воображение.

И только потом, еще и еще раз знакомясь с его фильмами, думая о том, как счастливо сложилась его судьба, судьба народного художника Чехословакии, чувствуешь, что тут обычные мерки недостаточны. Талант большого мастера как бы помножен на масштабы социальных перемен, происшедших в жизни его народа. И в этой принадлежности своему времени и стране (а через них другим временам и человечеству), даже если это не всегда выражено впрямую, во внешних параметрах произведения, — истинное мерило достоинства художника.

В киноискусстве социалистических стран Европы уже в первые послевоенные годы появились не только яркие имена, но и возникли художественные направления и школы, целые отрасли, до того не известные национальной культуре. Одна из таких вновь и с энтузиазмом открываемых сфер — рисованный и кукольный фильм. И хотя творчество Земана не ограничено «чистой» мультипликацией и в начале 50-х годов решительно выходит за ее пределы, невозможно понять не только происхождение, но и природу его искусства, особенности режиссерского стиля без учета того, какое принципиальное, ключевое место в его художественном мышлении занимает кукла, «одушевление» с помощью техники кино изобразительной метафоры, как важен в системе его выразительных средств мультипликационный трюк и стилизация — приемы, к которым постоянно прибегает мастер.

И не случайно с особой нежностью и теплотой режиссер говорит о куклах. Традиции кукольного искусства имеют в Чехословакии трехсотлетнюю давность. Бродячие кукольники сыграли исключительную роль в борьбе за национальную культуру и язык. Куклы, их типажи, их язвительный юмор и прибаутки — все эта всегда принадлежало народу. С помощью кукол народные комедианты еще в

годы Австро-Венгерской монархии выступали с наскоро расставленных на телеге импровизированных подмостков и ширм, несли в пород освободительные идеи. Этих народных мастеров преследовали, гнали из деревень, устраивали на них облавы, их творчество запрещали. Но крестьяне давали им хлеб и кров и восхищались искусством народных комедиантов.

Ярчайшим и самым известным из кукольников в 20-х годах прошлого века был Матей Копецкий. Он достиг высокого мастерства, представлял в куклах Шекспира и Мольера. Кукольники создали традиционного героя Кашпарека, который, так же как и его русский собрат Петрушка, обладал особой манерой разговора и стал необычайно популярным.

«Народная кукольная культура, — говорит Карел Земан, — воспитала нас, и в этом смысле можно сказать, что все мы вышли из Кашпарека… Вероятно, поэтому кукольное кино у нас, в Чехословакии, богаче и значительней, чем рисованное. Из опыта народного искусства мы восприняли умение вкладывать в образ куклы не только мысль и чувство, но и характер. Этим редким даром обладал глава профессионального кукольного театра Чехословакии профессор Йозеф Скупа. И хотя кинокукла дело особое, есть, несомненно, общие основы искусства куклы — вот почему каждый из нас может в той или иной мере считать себя его учеником».

К. Земан показывает мне особенно дорогую ему фотографию. Он снят вместе с Йозефом Скупой, приезжавшим в Готвальдов.

Скупа не только создатель прославленного театра и знаменитых кукольных образов-типов Спейбла и Гурвинека. Его творчество — пример и образец для кукольников сцены и экрана, учившихся у него мастерству разработки обобщенного образа, приемам построения кукольной драматургии.

В кино, конечно, все решается иначе. Богаче и точнее движения кукол, изощренней используется перспектива, пространство кадра, крупный план, разнообразней пантомима, часто заменяющая прямое словесное выражение мысли, еще обобщенней и символичней может быть, образ персонажа. И тем не менее все три выдающихся мастера чехословацкого кукольного кино — Иржи Трнка, Термина Тырлова и Карел Земан — многое восприняли у Скупы.

Иржи Трнка, работавший со Скупой в театре, в мельчайших деталях изучает под его руководством выразительные возможности куклы. Его творчество отличается поразительной многогранностью устремлений. Он выступает как театральный декоратор, мастер,

создающий кукол, живописец, участвующий в художественных выставках, график, иллюстрирующий сборники народных легенд и сказок. Все эти художественные интересы как бы совмещаются, когда в конце 40-х годов Трнка приступает к работе в кино и становится во главе крупнейшей студии кукольных фильмов в Праге, ныне, после смерти мастера, носящей его имя.

Главная сфера, в которой выразил себя этот замечательный художник, — поэзия народной жизни. Обратившись к чешским сказаниям и легендам, крестьянским песням и обычаям, он стремился передать гармонию внутреннего мира человека, проблемы и конфликты, ее взрывающие.

Трнка глубоко лиричен. Даже в таких его фильмах, как «Старинные чешские сказания», где сама литературная основа богата героико-эпическими мотивами, лирико-поэтическое мировосприятие становится определяющим.

Лиризм пронизывает и творчество Гермины Тырловой. Ее фильмы посвящены самым маленьким зрителям. Это тончайший, светящийся в своей прозрачности и чистоте мир детских чувств, представлений о добре, о дружбе, взаимопомощи, счастье и радости самоотверженного поступка во имя красоты и правды. Под рукой виртуозной в своей изобретательности художницы оживают игрушки и персонажи традиционной сказки, обычные предметы домашнего обихода, — все это верно служит утверждению силы и величия простых и вечных истин.

Художественная натура Карела Земана совершенно иного склада. Он тяготеет к полнометражному фильму, к масштабному, проведенному через всю картину эксперименту, к тщательно разработанной системе трюков, к эпосу и сатире. С годами в своих более поздних лентах, выйдя за пределы мультипликационных миниатюр, он все больше склонен измерять художественную реальность в категориях развернутого пространства и времени, сложных сюжетных построений. В этих его работах, как правило, возникают обобщенные характеристики эпохи, фантастические и в то же время объективные в своем полусказочном бытии. Острая характерность и гротесковость земановского Прокоука или кукольных образов из его «Короля Лавры» и даже во многом марионеточный, несмотря на игру живого актера, образ барона Мюнхгаузена тоже сродни искусству Йозефа Скупы и стоят в ряду лучших достижений и богатейших традиций чехословацких кукольников.

Чехословацкие критики удачно определили мировосприятие

Карела Земана как «юношеский романтизм». И действительно, ощущение молодости, чистоты и свежести пронизывает его фильмы. И не только потому, что многие из них посвящены детям, самому главному и предпочитаемому для Земана «кругу зрителей». Доброта, исторический оптимизм, ничем не замутненная, неподдельная вера в человеческий разум и прогресс, ясность мировоззрения всегда отличали все, что делал этот художник.

Цельность и слитность жизни и творчества во многом определили склад его художественной натуры.

Карел Земан живет большими проблемами, волнующими в наше время человечество, и в то же время его творчество отличает удивительная простота. В его фильмах господствует ясность сказки, ясность деления цветов, света и тени. Вы можете назвать это возвышенной, проникнутой народностью романтикой, умышленной архаичностью, даже наивностью. Так или иначе — именно таков Земан и именно в этом обаяние его творчества. Он как бы возвращает нам детскую цельность и полноту взгляда, нерасколотость чувства и мысли, цельность натуры, которой обладает сам и которой так часто не хватает в наш век людям.

В творчестве Земана мы встречаем редкие сочетания эмоциональных красок и интеллектуальных оценок: романтическое и ироническое воспроизведение прошлого и острая подчеркнуто современная мысль встречаются в неповторимом синтезе. Фантастическое и реальное теряют свои границы и вымышленное становится непосредственно ощутимым и осуществимым, беспредельное — вполне конкретным, конкретное и даже обыденное — символически-обобщенным. Такова замечательная особенность той атмосферы вымысла, в которую с первых же кадров своих фильмов вводит зрителя Карел Земан. У него свое совершенно особое место в чехословацком и мировом кинематографе.

Как и все большое и значительное в искусстве, Земан, естественно, имеет предшественников. Сочетание условно-масочного, связанного с народным творчеством психологизма и наивности, Мельес и Чаплин, традиции трюкового комизма и пантомимы немого кино, богатейшая культура национального кукольного искусства Чехословакии и жюльверновская фантастика — вот источники, из которых возникло и поднялось его самобытное творчество.

«Я поэт — этим и интересен», — говорил когда-то о себе Владимир Маяковский. «Я режиссер и в этом я весь, это поглощает всю мою жизнь, главные ее события — фильмы», — словно вторит

ему Карел Земан.

Его фильмам, «в которых он весь», и посвящена эта пока что первая о нем книга.

Начало

Листая альбомы, книги и журналы, посвященные искусству кукол Чехословакии, разглядывая выставленные в музеях Праги и других городов страны кукольные персонажи, знакомясь с творчеством Матея Копецкого или с питомцами профессора Йозефа Скупы, не перестаешь удивляться богатству национальной культуры, так щедро и ярко сказавшейся в этой области.

Поражает изобретательность создавших кукол мастеров, сумевших передать в их выразительных фигурках характер народной фантазии, особенности национального фольклора, черты быта различных его сословий, а за всем этим — черты самой истории. Невольно представляешь эти фигурки в искусных руках кукловодов, разыгрывающих традиционные представления, юмористические сценки, сюжеты популярных сказок.

Вполне естественно, что в силу этих прочных традиций искусство движущейся художественной куклы проникает в сознание чехословацких детей и подростков в гораздо большей степени и раньше, чем во многих других странах. В жизнь Земана оно также вошло, что называется, с молоком матери.

Карел Земан родился 3 ноября 1910 года в Остромерже, недалеко от Новой Паки. Отец умер, когда Карелу было всего семь лет, и мальчик нередко гостил у дяди, только что вернувшегося с первой мировой войны.

Человек этот — железнодорожный мастер по профессии — не лишен был фантазии и интереса к искусству. Когда-то увлекался домашним кукольным театром и, вспоминает Земан, брал в руки невесть от кого доставшихся ему кукол, как равный, подолгу разговаривал с этими потрепанными королями и принцессами о житье-бытье простого человека, любил забавлять ими племянника.

Теперь эти домашние спектакли были забыты, времени для них не хватало. Куклы валялись на чердаке, и мальчик мог их брать сам. Так состоялись его первые встречи с оживающими на глазах сказочными кукольными персонажами. Мысль, действие, кукла впервые были восприняты будущим режиссером как нечто единое. И сам кукольный персонаж стал осознаваться как художественное явление, как нечто,

способное к общению, обладающее таинственным внутренним секретом обаяния и притягательной силой.

Позднее он узнал, какую роль сыграли куклы в истории национальной культуры, познакомился с особым говором бродячих кукольников, попробовал и сам потом организовал вместе с другими энтузиастами кукольный театр. И хотя просуществовал этот театр недолго, чудо оживающей в руках марионетки стало для Земана еще более ощутимым, реальным и близким.

Но, скорее, не само содержание пьес этой любительской труппы, ставившей перед собой не столько художественные, сколько культурно-просветительские цели, а «механизм одушевления», различные виды и формы трюков, создававшие «волшебный» эффект превращения матерчатой или деревянной куклы в живое существо, разыгрывающее роль, передающее характер, — вот что прежде всего заинтересовало Земана.

Так возникла любовь к куклам, крепнувшая год от года, не покидающая его всю жизнь. «Я мысленно переиграл, пережил в себе, в своем сознании все сказки, которые знал, всем известным уже персонажам давал свои имена, по-своему переиначивал сюжеты, которые помнил или видел».

Слушая эти слова мастера, чувствуя, с каким детским восторгом он говорит о своих встречах со сказочными персонажами — куклами, я невольно сравнивал это его чувство с тем знакомым мне по книгам, личным свидетельствам и мемуарам ощущением отцовства, которое переживали кукольных дел мастера, подобно папе Карло, давшему жизнь деревянному Пиноккио, и сами пораженные невероятной самостоятельностью своих питомцев.

— Недавно один наш режиссер, — продолжал Земан, — создавал фильм о старых чешских куклах. Я вошел и увидел их, приготовленных для съемки, в павильоне студии. Вы, вероятно, заметили, посещая музеи, что наши куклы, созданные мастерами давних лет, это обычно совсем не миниатюрные, а большие фигуры с резкими, грубо очерченными чертами лица. Разглядывая их поцарапанные лбы и щеки, отбитые носы и скулы, я старался, как по живым человеческим физиономиям, представить себе их жизненные пути, их характеры. Эта, очевидно, изменяет мужу, говорил я, всматриваясь в ее лицо и фигуру, тот лебезит и заигрывает перед начальством и подобострастно гнет спину при каждом удобном случае. Этот сластена и гурман и любит жить в свое удовольствие, швыряя деньги направо и налево. Я встретился с ними словно после

долгих лет разлуки и словно продолжал давно уже начатый откровенный разговор.

Рассказывая, Земан смотрел прямо перед собой, будто и впрямь видел этих кукол, и характерная, «типично земановская», нежная, застенчиво детская улыбка осветила его лицо.

Итак, интересы и намерения будущего режиссера сказались рано и определенно. И, однако, жизнь человека, даже когда столь явственно и ярко выражены его вкусы и пристрастия, редко движется прямолинейно. Жизнь есть жизнь, в ней рядом с поэзией стоит повседневная проза, нужно жпть, зарабатывать, получать профессию.

Земан оканчивает двухлетнее коммерческое училище, затем курсы рекламной графики и становится художником-декоратором витрин. Эта работа ему даже нравится — в ней тоже есть эффектная сторона, творческое начало. Все время надо искать новое, быть находчивым, изобретательным, следить за модой, вырабатывать свой стиль, придумывать броскую рекламу, впечатляющие, подобные трюкам приманки для глаз покупателя, следить за прогрессом в этой области.

Наследством, доставшимся ему и сестре после смерти отца, по существовавшей традиции можно было воспользоваться лишь после совершеннолетия. И вот, стремясь пополнить свое образование в избранной области, Земан уезжает во Францию и поступает в парижскую Художественно-промышленную школу.

Именно в Париже молодой художник-рекламист впервые встречается с мультипликацией. На экранах французской столицы идет знаменитый американский мультфильм с популярнейшим персонажем, рисованной кинозвездой тех лет Котом Феликсом. Земан, пораженный необычайностью увиденного, достает кусок ленты и с лупой в руках изучает «таинственные» принципы мультипликационного движения — кадр за кадром, фаза за фазой…

Естественно, он прежде всего пробует использовать эффекты мультипликационного движения для рекламы и заставляет важно расхаживать наподобие мультперсонажа… кусок мыла. Читатель не без улыбки, вероятно, прочтет эти строки. Зная будущее Земана, его изящные, полные мысли фильмы, странно подумать сейчас, что было время, когда он занимался подобными вещами и они могли его радовать и даже по-своему удовлетворять.

Но путь к вершинам искусства далек и сложен, тем более непросто отвоевать в нем «свое», создать нечто неповторимое, стать новатором, закладывающим основы целой области творчества.

К тому же в то время сам феномен мультипликации, оживление

рисунка или куклы — то, к чему сегодня привыкли с детства, что стало само собой разумеющимся, — было событием. Не только детям, но и взрослым то, что мертвая кукла может играть на рояле или кататься на коньках, казалось волшебством, чудом. Этот момент новизны восприятия нельзя не учитывать, когда мы говорим об успехе многих фильмов тех лет, в том числе и принадлежащих известным режиссерам. Вспомните незамысловатые сюжеты-сценки основателя рисованной мультипликации Эмиля Коля. Американцу Мак-Кею было достаточно «оживить» дрессированного динозавра Джерти, послушного взмаху его бича. Этот период породил многие трюки Сюлливана и Диснея, определил характер мультипликационной пантомимы. И только позже стало важно другое — *что* выражают рисунок и кукла, какое содержание они несут.

Эпоха аттракционной мультипликации, эксплуатирующей голый трюк, трюк ради трюка, постепенно стала себя исчерпывать, подошла к концу. Взрывная аттракционность мульттрюка все больше теряла свою самоценность. Мультаттракцион как система трюков все более подчинялся продуманной смысловой, идейной задаче, стал применяться скупее, строже, а главное — точнее.

Для Земана знакомство в 1930–1936 годах с новинками французской рекламы и рекламными мультфильмами было важной ступенькой навстречу кино. Вернувшись домой, он продолжал работу декоратора-рекламиста, но мысль его неотвязно и настойчиво возвращалась к оживающей кукле. Он купил себе камеру и целый год тайком от всех снимал на 16-миллиметровую пленку кукол, которые изготовлял сам. Мысль соединить искусство чешской куклы с мастерством трюков и мультипликационного одушевления персонажей диснеевских фильмов, которые ему очень нравились, казалась все более заманчивой и достойной, хотя и не легко достижимой целью.

Новые, уже не любительские, а профессиональные возможности открылись перед Карелом Земаном, когда, выиграв конкурс на лучшее оформление витрины, он неожиданно получил приглашение работать в киномастерской обувной фабрики в городе Злин, (нынешнем Готвальдове), принадлежавшей известной фирме «Батя». Здесь можно было заниматься не только рекламой, но и творчеством, как это показывал опыт Гермины Тырловой, от рекламных лент с изображением движущихся предметов смело перешедшей к художественным кукольным фильмам для детей.

Искусство рекламы стало, таким образом, для этих двух

выдающихся мастеров, зачинателей чешского кукольного кино, своего рода преддверием их художественного творчества. Прослеживая историю Готвальдовской студии, чехословацкий киновед Мария Бенешова рассказывает, что основанное в 1935 году киноателье не ограничивалось чисто функциональными задачами. Для хозяев предприятия оно было делом престижным, они гордились своим «Домом кино», приглашали сюда иностранных гостей, среди которых были, например, французский архитектор Корбюзье и советский писатель Алексей Толстой. Эта маленькая в то время студия выпускала не только рекламные ролики и короткометражки, посвященные новостям техники, но и фильмы документальные, образовательные, детские. Это помогало поддерживать дух экспериментаторства и некоторую свободу выбора, которой пользовались работавшие здесь режиссеры. Принадлежность к заводам Бати парадоксальным образом дала возможность сохранить студию и в годы гитлеровской оккупации.

За пределами Праги, где почти одновременно, сразу после окончания войны, с середины 40-х годов, начинает работать над первыми своими фильмами Иржи Трнка, Злинское трюковое киноателье, будущая студия города Готвальдова, становится главным центром кукольников чешского экрана. Здесь начинали свой путь Иржи Брдечка, Зденек Милер, Йозеф Каб" рт и многие другие талантливые режиссеры, и поныне успешно работающие в мультипликации.

Раньше всех здесь обосновалась Гермина Тырлова. И уже в первом ее самостоятельном кукольном фильме "Ферда-муравей" проявились черты, характерные для всего последующего творчества, — стремление делать занимательные, несложные по сюжету киноминиатюры для маленьких детей, проникнутые поэзией, мудрой сказочностью и доброй, неназойливой нравоучительностью.

Приезд Земана в Злин в 1942 году открывает новую страницу в его жизни. Он начинает работу над фильмом "Рождественский сон". Однако негатив этой ленты сгорел во время пожара в 1943 году, и Земану приходится продолжить съемку второй версии картины, которую он завершает в 1946 году.

К этому времени у Карела Земана на студии своя отдельная мастерская, где он может подолгу экспериментировать, тщательно проверяя и отыскивая решение каждого кадра. Когда смотришь сегодня этот первый художественный фильм мастера, временами чувствуешь, что эффект мультипликационного движения, его

выразительные возможности все еще составляют главный предмет внимания режиссера.

Тема фильма связана с детской комнатой, полной игрушек, с переживаниями девочки, которая, получив рождественский подарок — новую куклу, бросила старую — вихрастого тряпичного Вертунчика с большим бантом-бабочкой. В натуральную среду с живой исполнительницей режиссер с помощью комбинированных съемок умело вводит центральный эпизод картины — сон героини, в котором действуют оживающие игрушки и используются разнообразные мультипликационные трюки.

Девочка спит и ей кажется, что Вертунчик, стараясь обратить на себя ее внимание, прыгает по клавишам рояля, под звуки вальса скользит, как на катке, по его блестящей полированной крышке, вытворяет невообразимые фокусы; прыгая вниз на спину жующего елку игрушечного жирафа и удирая от него, жонглирует различными предметами, пускает в ход вентилятор, под мощной воздушной струей которого начинает волноваться нарисованное на висящей на стене картине море и застывший до этого в штиле кораблик раздувает паруса и отправляется в плаванье. Поняв, что она обидела свою любимую куклу, оценив ее виртуозные проделки, девочка берет куклу на руки и, нежно прижав к груди, засыпает.

Но все это только сон. Фильм возвращается к реальности, и мы видим ту же картину — спящую в постели девочку, новую большую куклу, торжественно восседающую под елкой, и старую — по-прежнему отброшенную в сторону.

Без особого труда можно заметить в этом фильме Земана сходство с фильмами Гермины Тырловой — ее тонким лиризмом, подчеркнутым интересом к детской психологии, к стилистике оживающей тряпичной игрушки. Но в то же время уже здесь явственно звучат и свои собственные, земановские мотивы, сделана первая заявка на оригинальный язык, индивидуальный творческий почерк. Он сказывается и в характере юмора, и в особом внимании к трюкам, и в том сочетании разнородных элементов кино — игрового фильма, мультипликационных кукол и оживающей графики (эпизод с корабликом), — которое станет столь существенным в дальнейшем творчестве К. Земана.

Освобождение Чехословакии от фашистской оккупации, а затем национализация студии открыли в жизни и работе К. Земана и его коллег совершенно новую эру. Она означала полное раскрепощение от постороннего диктата и рекламы, возможность сосредоточиться на

том, что представлялось самым ценным и самым нужным. Новые открывшиеся перед ними широкие пути творчества вдохновляли молодых художников, вселяли в них незнакомое до того чувство сопричастности работы режиссеров ко всему, что делается в стране.

Первую главу творчества Карела Земана следовало бы назвать "Сотворение кадра". Теперь грамматика изучена и можно перейти в новый класс, где сопрягаются более сложные элементы, и от своеобразной "пробы пера", какой была для режиссера его первая картина, обратиться к "пробе героя".

"Рождественский сон" на состоявшемся вскоре в том же году кинофестивале в Канне получил приз за лучший кукольный фильм. Это было большой победой молодого мастера, прекрасной путевкой в будущее, приглашением к новым смелым творческим поискам и экспериментам.

Пришла международная известность, первая слава. Но Карел Земан — неисправимый "провинциал". Ему не раз предлагали переехать в Прагу, но он предпочитал оставаться в тиши своей готвальдовской студийной мастерской, расположенной вблизи от его дома, в мастерской, к которой он привык, где возник и постепенно сформировался его собственный киномир и где он чувствовал себя способным целиком отдаться своей творческой фантазии.

Здесь, вдали от столичного шума и суеты, ему легче было сохранить ту глубочайшую сосредоточенность, без которой невозможна была бы его работа, переключение в сказочный мир мечты, требующее полной, безраздельной самоотдачи. Но чувство жизненной перспективы, современность видения, ощущение остроты и общественного пафоса проблем, которыми жили страна и человечество, никогда не оставляли его.

"Провинциальный" Готвальдов, ставший ему родным и бесконечно милым, строгий почти спартанский образ жизни помогли ему навсегда сохранить чистоту, непосредственность и "детскость" взгляда, столь дорогую и ценную для художника. Видеть каждый раз мир словно впервые, отбрасывая, как шелуху, примелькавшиеся штампы восприятия, — таково было главное условие, без которого невозможно было бы его творчество и сам он не мог бы "по-земановски твердо" стоять на земле, в то же время устремляясь мечтой в неведомые дали необычайного.

Неунывающий пан Прокоук

Лиризм и сатира, романтика и гротеск — два полюса мультипликации. Нет поэтому ничего удивительного, что после "Рождественского сна" — трогательного психологического этюда, украшенного забавными трюками, пронизанного мягким юмором, Земан обращается к краскам совершенно иной тональности. Следующий его фильм, "Хомяк", можно было бы назвать киноплакатом или сатирической зарисовкой.

Картина эта незначительна по своим художественным достоинствам — о ней можно было бы говорить как о продолжающемся поиске собственного стиля, если бы не одно важное обстоятельство. В ней Земан вплотную подходит к жанру мультипликационного агитфильма, с которого во многих социалистических странах, в том числе и в нашей стране, началась история рисованного и кукольного кино. Связанный со злободневными политическими проблемами как международного, так и внутреннего характера, агитфильм дал возможность мультипликации установить прямые контакты с жизнью и тем самым оказал влияние на развитие мультискусства.

В этом смысле "Хомяк" и следующий агитфильм Земана "Подкова на счастье", призывающий собирать металлолом и тем самым помогать промышленности, — характерные явления эпохи, оставившей нам рекламные плакаты Маяковского и лозунги об утилитарности искусства. Несмотря на некоторый примитивизм и лобовое решение темы, стремление молодого художника идти в ногу с жизнью, приобщиться к биению пульса встающей на новый путь страны трудно переоценить. Несомненно, оно сказалось на всем дальнейшем творчестве Земана.

Фильм "Подкова на счастье" (1947) интересен и тем, что в нем впервые появляется ставший затем постоянным героем сатирических мультфильмов Земана пан Прокоук. Это он раскачивающейся утиной походкой, в больших туфлях, в соломенной шляпе и с зонтиком в руке шагает, то и дело натыкаясь на встречные предметы и набивая себе шишки, с только что найденной подковой в руках.

Нечто чаплиновское есть в этой двигающейся вразвалку фигурке. И

сходство здесь не только внешнее. Для огромной и все возрастающей семьи мультипликационных "человечков" пример чаплиновского образа-маски, бесспорно, сыграл и, думается, продолжает играть исключительно важную роль. Он стал образцом гротесково-комедийного и одновременно способного нести серьезное содержание обобщенно-типизированного персонажа "рядового гражданина", часто даже называемого "человеком с улицы", выразительно шаржированного и поставленного в обстоятельства нередко гиперболизированно абсурдные, на которые он должен реагировать немедленным пантомимическим действием.

Справедливости ради надо сказать, что эта мультипликационная "чаплиниада" была начата еще Диснеем, постоянными героями его серийных фильмов и прежде всего главным из них — Микки Маусом. Карел Земан рассказывал автору этих строк о своем увлечении Диснеем и особом интересе к его гротесковым "серийным" персонажам в годы пребывания во Франции и позже, в первые годы работы в злинском киноателье Бати, "Нельзя ли делать нечто подобное Диснею, но не в рисунках, а играя кинокуклами, — эта мысль не выходила у меня из головы", — вспоминает режиссер. Он думал уже в это время и о своем постоянном комедийном герое. Однако в отличие от человекообразных персонажей — животных Диснея типа Микки, Дональда Дака и Плуто или земановского Хомяка, в образ которого он пытался вложить современный смысл, его все больше привлекали куклы с карикатурно-человеческим обликом. В них формы социальной типизации могли быть выражены прямее, нагляднее, действенней. Именно таким персонажем, одной из самых ярких знаменитостей в мировой мультипликационной "чаплиниаде" и оказался пан Прокоук.

В ряду постоянных мультгероев, таких, как человечек из фильмов румынского режиссера Иона Попеску-Гопо, венгерский Густав, итальянский сеньор Росси или югославский профессор Бальтазар, ему принадлежит первенство и свое особое место. Если у Гопо его постоянный герой — поэт и исследователь вселенной, задумывающийся над проблемами глобального масштаба: первопричинами бытия и природой вещей, а профессор Бальтазар — своеобразный вариант доброго доктора Айболита для взрослых, мудрого гуманиста-практика, то рисованный Густав и кукольный Прокоук — типичные обыватели; они целиком обращены к повседневной прозе, к житейским делам и событиям.

Само имя героя — "Прокоук" — производное от чешских слов, означающих "прозреть", "открыть глаза" и одновременно

"прокоукнуть" — значит всюду лезть, во все совать свой нос. Уже отсюда можно заключить, что К. Земан намекает на характерное для мещанина вездесущее любопытство и, с другой стороны, на собственную, авторскую задачу чему-то научить своего героя и на его примере — зрителей, открыть им глаза на происходящее. Герои Земана не безнадежен и не противопоставлен зрителю как нечто абсолютно ему чуждое и для него далекое — нелепости и ошибки, которые он совершает, сродни тем, что могут совершить многие, и в этом смысл социальной критики и извлекаемого в ее результате нравоучения. Сказавшаяся со всей определенностью антимещанская позиция режиссера в серии фильмов с Прокоуком становится активной и разносторонней.

В движении куклы, в ее внешнем облике явственно ощущается стилизация под комедийные ленты немого кино. Стиль комизма и соломенная шляпа напоминали о Гарольде Ллойде. Пронырливость, любопытствующий взгляд, плешивая голова — были чертами, характерными для карикатурных изображений мещанина, распространенных в то время в чешской печати. Обилие профессий, бесконечные трансформации форм жизнедействия также были намеком на приспособляемость обывателя, ищущего теплого местечка, прочного и удобного положения, и давали возможность показать персонаж в самых различных жизненных ситуациях. Торчащие в стороны усы и макаронообразные ножки удачно подчеркивали комизм фигурки, легко переходящей от неуверенности и подозрительности к предприимчивости и лихорадочной активности.

Простота, скупость в выборе средств, с помощью которых найден этот образ-тип, поистине поразительны. "В данном случае примитивизм всесторонне подчеркивался, был своего рода принципом. И не в последнюю очередь потому, что мне вообще не нравятся дотошно разодетые куклы, — говорил Карел Земан, рассказывая о том, как родилась фигурка Прокоука. — Они, по-моему, недостаточно пластичны, выразительны, одежда мешает стилизации. Вот почему я предпочитал "голого" Прокоука. Кукла у меня была сделана из дерева и бумаги, ее нос, глаза и шляпа выточены на токарном станке".

Первого Прокоука Карел Земан смастерил сам, обскоблив бока фигурки ленточной пилой и обмотав ее ноги и руки изоляционной лентой — так, что получились условно обозначающие одежду полосы. Лента с успехом заменила цветной материал, которого в тот момент в мастерской не оказалось и применение которого было не обязательно, так как первые фильмы с Прокоуком были еще черно-белыми.

Простота строения куклы вполне соответствовала и простоте сюжетов, которые Земан придумывал сам. Это были подлинна авторские фильмы. Режиссер выступал в них не только в роли создателя кукол и сценариста, но и в роли художника-постановщика и кукловода.

Как и ого предшественник в мультипликации, Микки Маус, Прокоук то и дело попадает в "трудные ситуации", которые "нагнетаются" и "разрешаются" с помощью комедийных трюков и гротесковых преувеличений. При этом обыкновенные обиходные предметы ведут себя с не свойственной им странностью, выходят из повиновения и, как в цирковой клоунаде, совершают невероятные сальто. Задуманное Прокоуком все время оборачивается неожиданной для него стороной, что делает героя жертвой непредвиденных обстоятельств. Так, уже в первом фильме Прокоуку, вернувшемуся с подковой домой, никак не удается найти для этого символа счастья достойное место. То он приколачивает ее к стене, но она отваливается и, как хомут, "украшает" его шею. То он прибивает ее к порогу, и дверь не закрывается. Попытки отодрать подкову приводят к тому, что сваливаются книжные полки, и сам Прокоук оказывается погребенным в кургане книг. Характер комических ситуаций сходен с тем, что мы знаем по ранним коротким фильмам Чаплина.

Выкарабкиваясь из груды книг, Прокоук обращает внимание на объявление в газете, призывающее сдавать утильсырье и металлолом. Тут-то его и осеняет, что надо сделать с подковой. Мы видим, как он своей особой раскачивающейся походкой шагает на приемный пункт и десятки таких же, как он, Прокоуков направляются туда же. А навстречу движется конвейер, на котором новенькие шестеренки — детали машин, уже отлитых из собранного и переплавленного металлолома.

За прямым агитационным смыслом мультипликационной пантомимы, высмеивающей суеверия, скрывается и другой, более широкий, — речь идет о личном и общественном, о мещанском скопидомстве и коллективизме, о мелком своекорыстном образе жизни и о гражданском долге. Надо ли доказывать, как важны и своевременны были эти мысли в только что освободившейся от фашистской оккупации и вступающей на новый, социалистический путь стране, да еще выраженные в форме доходчивой, заразительно веселой, комедийно броской.

Все краски комического — сарказм, иронию, юмор — обрушивает Земан на кичащегося своей предусмотрительностью и житейской

мудростью мещанина и одновременно на недостатки, явственно проступающие в столкновении с новыми формами общественной жизни.

Карел Земан, несомненно, первый в мультипликации обратился ко многим актуальным темам. Выступая как художник-публицист, он с журналистской оперативностью использует, выражаясь словами Владимира Маяковского, "шершавый язык плаката" против бюрократизма, пьянства, прекраснодушной лени, прикрывающейся мечтами о механизированном "кнопочном рае". Его следующая картина, "Пан Прокоук — бюрократ", — фильм о чинуше, неспособном что-либо делать без соответствующего пункта и параграфа инструкции, без письменного указания, без бумажки от начальства. Сатирический удар обострен тем, что сначала Прокоук выступает здесь во вполне положительной роли рабочего обувной фабрики (профессия, наиболее типичная для главного в Чехословакии "города обуви" Готвальдова), производителя материальных ценностей, виртуозно владеющего своим инструментом. А затем как контраст — возникают выразительные сценки-карикатуры на "легкую и бездумную жизнь" Прокоука-чиновника, восседающего "под сенью" огромного, оформленного по всем правилам приказа, за пишущей машинкой, которая в два раза больше его самого. Вот он идет по длинному коридору с многочисленными окошечками, и высунувшееся навстречу ему копыто ставит печать на его пустую, открывающуюся, словно кастрюля с откидывающейся крышкой, голову.

В фильме "Пан Прокоук в искушении", поставленном в том же 1947 году, его герой, строитель по профессии, никак не может возвести стены дома, прельщаясь все новыми и новыми порциями алкоголя, который услужливо подносят ему в возрастающих количествах руки другого гротескного персонажа — человека-бочки. Напившись, Прокоук засыпает, а фундамент дома зарастает в это время бурьяном. Напрасно будит его петух. Едва очнувшись, Прокоук снова хватается за бутылку.

"Блаженство" опьянения кажется ему высшим смыслом жизни. От обилия выпитого глаза Прокоука вылезают на лоб, в галлюцинациях ему является сам демон-искуситель — алкоголь. Взлетевшая над туловищем голова Прокоука, падая, надевается на сук — возникает гротескный образ огромного пугала. Используя целый каскад трюков, Земан достигает здесь такой свободы и выразительности динамического мультипликационного образа, которые ранее представлялись доступными только в рисованном фильме.

Тема труда и его антипода — лени — получает оригинальное решение в фильме "Пан Прокоук — изобретатель" (1948). Лень толкает Прокоука на всевозможные выдумки, которые он пытается выдать за изобретение и даже получить на них патент, хотя не умеет и не хочет делать самых элементарных вещей. Сняв погнувшееся колесо велосипеда, он вместо него привязывает к раме собаку. На заводе он, удобно устроившись в кресле, мечтает о том, чтобы все за него делали автоматы. Кран подает ему кофе. Но тут начинает отчаянно звонить аварийный сигнал — возмущенные поведением изобретателя машины устраивают бунт. Создать перпетуум-мобиле, который избавил бы его от необходимости работать и мыслить, Прокоуку так и не удается.

Изобретательные находки и трюки Земана остроумны. Он смело доводит условное мультипликационное решение кадра и эпизода до крайней степени гиперболизма, напрочь отбросив внешнее правдоподобие изображаемого, но никогда не теряя четкой внутренней логики и правды развития образа и строя комизм не на голых трюках, используемых ради трюков, а на шаржировании черт жизненно характерных и потому легко узнаваемых зрителем. Именно этот принцип реалистического гротеска, точно найденный типаж героя, поразительный артистизм, пластическая выразительность мультипликационного движения куклы и, конечно, жизненность, актуальность избранных тем — все это вместе взятое принесло успех и всеобщее признание серии фильмов с Прокоуком.

Как и две предыдущие картины, фильм "Пан Прокоук — изобретатель" получает премию кинокритики и кроме того приз за лучший кукольный фильм на Международном кинофестивале в Марианских Лазнях в 1949 году. Гротесковую фигурку земановского персонажа узнал и оценил не только каждый житель Чехословакии, она стала известна во многих странах мира. Благодаря точности и выразительности характеристики Прокоук перерос рамки фильма-плаката, преследующего агитационные цели, оказался выше тех лобовых басенного типа "моралите", к которым был привязан. Он как бы вышел за пределы картин и сюжетов, в которых действовал, и стал почти фольклорным по своему характеру и значению персонажем, всенародно популярным сатирическим типом, тесно связанным с передовой национальной культурой и социальной атмосферой тех лет, когда он появился. Серия фильмов с Прокоуком показала, что ее автор полон гражданского темперамента и ему по праву принадлежит место в ряду художников, которые своим творчеством помогают строить новую жизнь, занимают в ней позиции активных борцов, а не

сторонних наблюдателей. Образ пана Прокоука был принципиальным завоеванием молодого мастера, чутко осознавшего требования времени.

Земан понимал и сам, что сделал правильный выбор. "Меня увлекает гротеск, конфликт, темп — одним словом, действие и содержание, — говорил он. — Я люблю внезапный, хотя и не бросающийся в глаза финал. Именно это придает моим куклам жизненность" [1].

И действительно, популярным и жизненным Прокоука сделали не только гротесковая парадоксальность комизма, богатство и разнообразие трюков и их виртуозная разработка, но и острумие и блеск мультипликационного "изложения", нарушающего привычные формы киноповествования и развивающего сюжет методом фантастико-аналитического столкновения вещей и понятий, их метафорического осмысления. Здесь сказался и национальный характер юмора и, конечно, выразилась позиция автора, сатирическая сила идейного замысла.

Успех превзошел все ожидания. Зрители требовали новых фильмов с паном Прокоуком, и, уже создав несколько картин совершенно иного характера, Земан в 1955 году вновь возвращается к этому своему кукольному герою и создает картину — "Пан Прокоук — друг животных".

Фильм этот, в отличие от других лент с Прокоуком, лишен едкой сатирической соли. В нем господствует мягкий добрый юмор чешских народных рассказов и прибауток. Земан разрабатывает тему, которая станет затем излюбленной в творчестве мультипликаторов многих стран: человек и его "меньшие братья" — звери. В данном случае это домашние животные — коза, петух и собака, которых чудаковатый Прокоук держит у себя в городской квартире, несмотря на недоумение сердитой дворничихи и возмущение соседей. Впрочем, слово "держит" здесь неприменимо. Они просто дружно живут вместе, вчетвером. Прокоук всячески их ублажает, катает на велосипеде и возит за город, чтобы познакомить с деревенской жизнью и настоящей, "дикой" природой, погулять на просторе. Но однажды, вернувшись домой, он застает комнату пустой, а в оставленной на столе записке сообщается, что его питомцы перебрались в деревню. Жизнь Прокоука становится тусклой и безрадостной. Но ненадолго. Голубь приносит ему письмо с приглашением также переехать в деревню. Торжественная встреча, играет оркестр. Довольный и расчувствовавшийся, "дядюшка Прокоук" весело машет рукой из окна деревенского дома.

Карел Земан остается верен себе в подчеркнутом примитивизме сюжета, в энергичности ритма, в котором происходят события, в неожиданности и парадоксальной причудливости ситуаций. Но на этот раз режиссер словно идет навстречу желаниям публики. Полюбившийся всем Прокоук становится почти "голубым", и только заразительная веселость и остроумие постановщика спасают фильм от привкуса сентиментальности.

Для двух следующих фильмов серии — "Пан Прокоук — детектив" и "Пан Прокоук — акробат" — Земан, как и раньше, написал сценарий и создал кукол. Кстати сказать, число персонажей в фильмах с Прокоуком постепенно возрастает. Занятый новыми замыслами и экспериментами, режиссер поручает постановку этих картин своему постоянному помощнику, Зденеку Розкопалу. Лучше, чем кто бы то ни было понимая историчность сатирического образа, его связь со временем, Земан решает, что Прокоук выполнил поставленную перед ним художественную задачу.

К этому времени Прокоук окончательно разонравился Земану.

— Я почти ненавидел его, но не знал, как от него избавиться, — рассказывал мне режиссер через много лет после выпуска последнего фильма этой серии. Это признание меня поразило. Я никак не мог представить, что мне придется защищать Про-коука от самого Земана. Но потом я подумал, что и эта черта довольно характерна. Как многие художники, он жил сегодняшним и завтрашним днем творчества, новыми замыслами, и смешная фигурка постоянного героя давней серии фильмов, вероятно, казалась ему нелепым призраком далекого прошлого.

— Чтобы покончить с Прокоуком, — продолжал Земан, — мы устроили публичные похороны. Прокоука несли в маленьком гробу. За ним медленно шествовала вся наша группа. Вся студия наблюдала из окон за этой небывалой церемонией. Весть о столь необычном "отказе художника от героя" вскоре дошла до всех любителей кино Чехословакии. Однако, вопреки нашим ожиданиям, всеобщий интерес к этому персонажу и фильмам с его участием не ослабевал. На студию по-прежнему потоком шли письма зрителей, требовавших "возродить" Прокоука, вернуть его на экран.

В 1972 году группа молодых художников — воспитанников Карела Земана и, в частности, его зять Евжен Спалены — решила создать фильмы с фигуркой, похожей на Прокоука. Теперь это уже не кукла, а плоская рисованная марионетка. И зовут героя не Прокоук, а Филип и рядом с ним — верный спутник, собачка Филипек. Но в основе

экранной жизни этого персонажа все та же гротесковая клоунада. Герой в этом фильме — горе-часовщик с огромным молотком и зубилом в руках. Как и Прокоук он занимается делом, которого не знает, и потому ему приходится сражаться с клиентами и удирать от них то, подобно кроту, через подземный ход, то на воздушном шаре. А жаждущих получить свои часы встречает оставленное им объявление: "Приду скоро". Этим лозунгом в фильме одержимы все. Его пишет на своей картине живописец, и даже белка, в которую во время охоты в лесу целится герой, скрываясь в дупле, вывешивает табличку с такой же надписью.

У Филипа, как и у Прокоука, торчащие в стороны усы, красный нос пьяницы, соломенная шляпа. Осознав свою неправоту, он верхом на медведе, лихо распугивающем клиентов неудачливого часовщика, скачет в мастерскую и вновь, на этот раз с похвальным усердием, принимается за работу. Таков один из фильмов, поставленных как бы "по следам" беспокойного пана Прокоука.

Своими "Прокоуками" Карел Земан "проложил дорогу" целой веренице постоянных героев в рисованном и кукольном кино социалистических стран. Он доказал возможность более глубокой социально-психологической трактовки мультипликационного образа, чем это было доступно в серийных фильмах Диснея и других американских режиссеров-мультипликаторов. "Сегодня уже не требуется, — говорил мне в 1972 году в Карловых Варах Карел Земан, — чтобы, как у Диснея, фигурка мультперсонажа жила дотошным правдоподобием, подражая живому актеру. Гораздо важнее и вполне достаточно, чтобы она благодаря условности своего вымышленного сложения и облика представляла собой поэтическую метафору, способную затронуть сердце зрителя, выразить общественно значимую мысль".

Этому принципу, последовательно воплощенному в фильмах с Прокоуком, режиссер остался верен и в других своих мультипликационных фильмах.

Два шедевра

В творчестве Карела Земана две картины стоят особняком, представляя вершины его кукольного искусства, — "Вдохновение" (1949) и "Король Лавра" (1950).

Во всей мировой мультипликации нет столь необычного фильма, как "Вдохновение". Его оригинальность не только в выборе материала, в смелости поисков новых выразительных средств, в поистине виртуозном мастерстве мультипликационного одушевления персонажей. Она прежде всего в тончайшей поэзии, которой пронизана эта картина, в умении режиссера создать атмосферу возвышенно-сказочную, романтически-фантастическую.

И в то же время фильм, творческая мысль К. Земана, всегда прочно стоящего на земле, обращены и здесь к вполне реальной и даже обычной теме — труду мастеров чешского стекла, пользующемуся заслуженной известностью и признанием во всем мире. Его можно было бы назвать своего рода рекламным фильмом, прославляющим этот вид национальной промышленности, если б слово "реклама" не звучало бы непривычно и даже кощунственно по отношению к произведениям столь высокого художественного совершенства.

Несомненно, сочетание реального и романтического, сказочного и современного было дорого и важно постановщику, и он подчеркнул его уже в самом начале картины словами, выражающими признательность тем, кто своим трудом подсказал тему и решение этой лирической киноновеллы. "Этот фильм, — говорится в титрах "Вдохновения", — посвящен тем, кто расплавляет стекло и превращает его в сказочные образы, — чехословацким стеклодувам".

Проникнуть в сам процесс творчества, в рождение и суть художественной фантазии — таков дерзновенный замысел Земана. Поэтому и само действие фильма он представляет как некое сказочное видение, как поэтическую грезу молодого стеклодува, мечтающего в сумеречный, дождливый день.

Чрезвычайно интересно уже само начало, экспозиция фильма. Здесь снова Земан соединяет реальность и мультипликационный вымысел. Идут натурные кадры — фигура рисующего художника — это стеклодув, приступающий к работе, набрасывающий эскиз,

первоначальный, еще не оформившийся полностью контур своего замысла.

То общим, то крупным планом возникает его лицо за оконным стеклом, покрытым оспинками дождя. Стекло затуманенное и изображение за ним тоже размытое, в потеках и крапинках бьющихся об него и стекающих капель. Вся в отсветах, в переливающихся рефлексах вода и такое же, словно вторящее ей небо создают атмосферу текучей Гераклитовой вселенной, в которой будто все состоит из этого прозрачного, плывущего и сверкающего материала. Так с помощью тончайших ассоциаций и уподоблений художник вводит нас в особый мир — в царство стекла. Вот его атом, его изначальная субстанция — ничего не значащая на первый взгляд, чистая, блестящая капля, в которой, в сущности, заключено все — в ней таятся удивительные истории и судьбы, спрятаны неисчерпаемые сокровища поэтической фантазии.

Дождевая капля сверкает и горит, на секунду задержавшись на ветке. Но вот она падает, раскрывается, как бутон, и из лепестков цветка, словно балерина в вихре танца, появляется Коломбина. Она в розовой юбочке-пачке. Та небольшая сцена, на которой мы ее видим, напоминает стеклянный остров, вокруг которого многофигурно и многоцветно представлена переливающаяся стихия чешского стекла — водоросли и рыбы, актинии и дельфины.

Режиссер, стилизуя фон и фигурки, умышленно вызывает ассоциации с классическим балетом, с театральной сценой. Торжественно выплывают лебеди. И снова ветка с каплей. Капля падает и на этот раз превращается в одуванчик. Он облетает и его маленькие пушинки-зонтики тоже летят и кружатся, как балеринки. Из одной из них в этом вращении возникает Пьеро. Сначала он танцует один, обращая свои воздетые в мольбе руки к возлюбленной — Коломбине. Потом они танцуют вдвоем. Начинается своеобразное мультипликационное па-де-де.

Объясняя смысл их танца и суть возникающего между ними конфликта, Земан говорил мне не только о поэзии неразделенной любви, но и о том, что Коломбина и Пьеро олицетворяют для него совершенно разные начала. Коломбина — холодная, неприступная и гордая красота. И потому это стеклянная фигурка. Пьеро же — натура трепетная, страстная, не случайно он рождается *из* одуванчика и сделан не из стекла, а из гибкого материала — кусочка пробки и ниток. Словно луч света, он проникает в каплю воды, в мир Коломбины, как нечто чуждое, инородное, противостоящее и в то же время ею

восхищающееся, преклоняющееся перед ней. Их взаимонепонимание подчеркнуто образом разбивающихся льдинок стеклянного ледохода — на одной из них уплывает Коломбина, на другой — Пьеро.

Фильм кончается тем, что Коломбина уезжает в цветном стеклянном экипаже-санях, запряженном тройкой стеклянных лошадей. Пьеро стоя машет ей. Жабо его распускается. Вращаясь, он вновь становится тем легким, как маленький зонтик, семечком одуванчика, из которого когда-то появился. Снова ветка с набухшей на ней и готовой упасть каплей, словно и не было этого, подобного сну видения, промелькнувшей мечты стеклодува. И опять мы видим лицо художника, пристально вглядывающегося в сумерки, в дождь, льющийся за синеватыми стеклами окна. Музыка слышится сильнее. А он продолжает вращать над огнем кусочек пока еще бесформенного стекла, способного рождать послушные его творческой воле сказочные образы.

"Вдохновение" было первым фильмом Земана, в котором он обратился к цвету, многообразно использовал его, создав переливающуюся всеми оттенками красочную симфонию. Сиренево-белорозовые разводы, играющие на стекле, то глухие голубоватосиние, то вспыхивающие огненно-яркие блики подчеркивали таинственность причудливого мира стеклянной сказки.

Для того чтобы создать это наполненное игрой отсветов колеблющееся и хрупкое пространство с мягкими, нерезкими переходами оттенков и размытыми контурами предметов, фигурки персонажей-кукол пододвигались ближе, чем обычно, к аппарату и снимались чуть-чуть не в фокусе. А специально поставленные вне поля объектива цветные прозрачные предметы, освещаемые сбоку, отражались друг в друге, дополняли этими рефлексами игру пастельно нежных полутонов на блестящей, глянцевой поверхности стекла.

Но еще больше поражало воображение не только рядовых зрителей, но и самых искушенных специалистов то, что Земан сумел одушевить стеклянные фигурки, заставить их двигаться, да еще с таким бесподобным изяществом и легкостью танцевальных па. Помимо искусности и технической изобретательности тут необходимы были кропотливый труд, упорство и терпение. И без того сложный процесс сотворения каждого кадра в отдельности потребовал здесь особой тщательности и точности замысла и решения. Стеклодувы, кстати сказать, принявшие участие в работе над фильмом с большим интересом, сделали необходимые для различных фаз детали. Но как закружить в танце, научить ходить на пуантах хрупкую грациозную

Коломбину?

Секрет, найденный Земаном, заключался в том, что одна нога танцовщицы оставалась каждый раз неподвижной — копчик туфельки балерины был припаян к стеклу, которое двигалось во все стороны в горизонтально поставленной стеклянной же раме.

Благодаря этому Коломбина могла перемещаться, вращаться, и у зрителя создавалось полное впечатление стремительного, воздушно-легкого танца. Все остальные детали фигурки сменялись по фазам, видоизменяясь почти как в рисованном фильме. Сани, например, были неподвижны, но висящие в воздухе ноги коней также варьировались, и казалось, что лошади скачут. Что же касается Пьеро, то сделанный из гибкого материала, он мог совершать любые пируэты, выразительно трансформироваться, восторженно склоняться перед Коломбиной, воздевать руки, шпагатно расставлять ноги и т. д.

Так, благодаря точно найденным и в основе своей простым и надежным техническим принципам движения Земан достиг большой пластической выразительности и музыкально-ритмической гармонии, придавших фильму черты художественной законченности и цельности.

Поэзия творчества, в которой заключена высокая радость самовыражения и самопознания человека, его способность к бесконечной самоотдаче, родственной тому, что испытывает влюбленный, — вот тема, волновавшая Земана. Фантазия, ее волшебная творческая сила вливают жизнь и смысл в бесформенную и бездушную материю. Именно поэтому фильм называется "Вдохновение". Внутренняя связь и перекличка "романтических состояний": творческой окрыленности и поэтически возвышающей влюбленности, их кровная, неотъемлемая принадлежность человеку труда — художнику и поэту по самой своей сути — вот главное русло, по которому шла художественная мысль режиссера.

Фильм получил призы на международных кинофестивалях в Кноке, в Индии, в Монтевидео и Монреале. Его высоко оценила отечественная и зарубежная пресса как одно из самых замечательных новаторских произведений прославленной чехословацкой школы кукольного кино. Картина была включена в программу представлений чехословацкого театра "Латерна магика" во время его выступлений на Всемирной выставке ЭКСПО-58 в Брюсселе, и это сделало ее еще более известной во всем мире.

Не менее значительным был созданный через год, вслед за "Вдохновением", фильм "Король Лавра", который многие критики считают лучшей кукольной картиной Карела Земана. Доказав

колоссальные возможности мультипликации в сфере лирико-поэтической, режиссер вновь возвращается к сатире и использует для этого как сюжетную основу известную одноименную сатирическую поэму выдающегося чешского писателя-демократа прошлого столетия, борца против монархизма Карела Гавличека-Боровского.

Как и в предыдущих своих фильмах, режиссер отказывается от слов, стремясь донести содержание хорошо знакомого многим зрителям литературного произведения средствами изобразительнодинамическими, пластическими. Сделать это здесь, в "Короле Лавре", еще сложнее, чем раньше. В "Прокоуках" подчеркнутый примитивизм сюжетов, кое-где подкрепляемый к тому же лозунгами, напоминающими басенную "мораль", не требовал никаких комментариев. Во "Вдохновенпи" важен был не столько сам сюжет, сколько поэтическая атмосфера картины и умело акцентируемое тончайшими нюансами и деталями, всем характером мультипликационного движения и пантомимы "противостояние" главных персонажей, представляющих собой своеобразные романтические символы, образы-маски, их эмоциональная "равнозначность", "несовместимость". В "Короле Лавре" довольно развернутый сюжет, более сложные характеристики, сопровождаемые психологическими подробностями, которые должны объяснять мотивы поведения персонажей.

К тому же, в отличие от предшествующих картин, фильм этот среднеметражный — Земан впервые дерзает, обратившись к экранизации, отбросив звучные и выразительные стихи Гавличека-Боровского, построить целое повествование, многоплановый рассказ, опираясь на открывшиеся ему богатства художественной выразительности киноязыка.

Впрочем, теперь у него уже немалый опыт. Вечный искатель и не терпящий повторений экспериментатор, он смело устремляется вперед, веря в то, что возможности мультипликации безграничны, их открытие только начинается, а кинокуклы — бесподобные и несравненные мимы — безотказно послушны воле художника-мультипликатора.

Пародируя античный миф о короле Мидасе — правителе с ослиными ушами, который после первой же стрижки велит казнить всех своих брадобреев, невольно становившихся свидетелями его тайны, — Гавличек-Боровский создал поэму, которая имела прямой подтекст и острие которой было направлено против Австро-Венгерской монархии, лживого и продажного императорского двора,

его насквозь прогнившей бюрократии.

Итак, Земану предстояло осмыслить и воплотить на экране классическое произведение, творение крупнейшего чешского сатирика, одного из зачинателей критического реализма в Чехословакии. "Я всеми доступными мне выразительными средствами, — говорит Карел Земан, — стремился приблизиться к поразительному мастерству лепки образа, свойственному Гавличеку, который в своих сатирических характеристиках очень остр, поэтически меток и лаконичен. Его творчество — яркая страница в истории нашей культуры".

Фильм поднимает общеизвестный сюжет до обобщений сатирической сказки, раскручивает целый клубок "вечных" проблем, сопоставляя такие общечеловеческого масштаба понятия, как сила и правда, народ и властелин, выгода и честь.

Картине предпослан эпиграф из поэмы Гавличека-Боровского: "Приснилось им, что длинные уши очень хорошо подходят к короне — все дело в привычке". Эти слова как бы высвечивают главный аспект сатирического киноповествования. Оно начинается юмористическим знакомством с центральным положительным персонажем фильма-сказки — парикмахером Кукулиным, которому никак не удается причесать лысого клиента с тремя волосками на голове, все время стоящими торчком. Их приходится гладить утюгом через салфетку.

Фильм строится на коротких, изобразительно цельных и законченных эпизодах, на стремительной смене кадров. Из скромной парикмахерской Кукулина мы переносимся во дворец, где то и дело засыпает восседающий на троне Король Лавра. Он храпит, корона сваливается к его ногам, обнаруживаются длинные ослиные уши. Калейдоскопически быстрое нанизывание кадров-мазков продолжается. Вот слуги измеряют сантиметром его багрово-рыжую нитяную бороду. Король решает пригласить парикмахера, и за ним отправляется конвой. Торжественно вносят на подушке ножницы. Все чинно, важно, все, как полагается при дворе. И хотя Земану, особенно в экспозиционной части фильма, прежде всего важно последовательное развертывание повествования, он несколькими пародийно-сатирическими штрихами мастерски воспроизводит атмосферу всеобщего страха и раболепия, насаждаемую властью тирана и его приближенных.

Впрочем, сам Король Лавра, которого мы все время видим восседающим на троне, не преминул пролить слезу, когда под барабанный бой ведут на казнь очередного брадобрея и королевский

палач в традиционной красной маске заносит над его головой топор. Абсурдно пародийная ситуация строится так, что король вынужден быть жестоким во имя "высших интересов государства". Лаконичные зимние, весенние, летние пейзажи показывают неудержимый бег времени — у короля вновь вырастают огромная рыжая шевелюра и борода, и вновь работает, засучив рукава, палач, и снова льются королевские слезы.

Наконец, наступает очередь Кукулина, и тут происходит непредвиденное. Парикмахер понравился Королю Лавре, и тот, прижав палец ко рту, велит ему молчать, строго храня государственную тайну. Так неожиданно одному из брадобреев удалось избежать общей участи.

Жалкая, щуплая фигурка Кукулина — полная противоположность толстому королю с большим, выпяченным животом. Строить типажную характеристику персонажа-куклы на двух-трех броских, запоминающихся деталях стало обычным в творческой манере Земана. При этом он блестяще обыгрывает фактуру материала, из которого сделана кукла, мастерски использует ее особенности для эмоционально яркой трактовки образа. В "Короле Лавре" эта черта дает себя знать еще более откровенно и неприкрыто, чем в фильмах с паном Прокоуком.

Режиссер стремится к тому, чтобы зритель с первого же взгляда знал, кто есть кто. В отличие от утонченного изящества "Вдохновения" подчеркнутая фактура сатирических кукол по-народному грубовата, напоминает о площадных представлениях бродячих кукольников прошлых лет. Если Иржи Трнка искусно и тщательно выписывает кукольные портреты, внимательно и подробно разрабатывая черты лица своих персонажей, то Земану важнее общее впечатление. Он по-прежнему предпочитает здесь фигурки, выточенные из дерева и лишенные детальной костюмировки, или, как он сам их называет, — "голые". В общем силуэтно-пластическом решении композиции куклы выделяются лишь некоторые наиболее выразительные детали — выточенные носы, усы из толстых, похожих на шнурки ниток, резиновые трубки рук и ног. Глаза, брови и рты нарисованы прямо на гладко отполированной деревянной поверхности, и это дает возможность, не меняя кукол, изменять выражение их лиц.

Подчеркнуто неуклюжие пузатые фигурки придворных, их напыщенно-глуповатый вид сразу же вызывают комический эффект. И как контраст к их подобострастно лакейским позам — вытянутые прямолинейные фигуры палача и жандарма с грубо очерченными

ртами, с сурово неподвижным, недобрым взглядом нарисованных глаз.

Язык сатирического гротеска для Карела Земана это не только стремительная смена выразительных и броских объемных карикатур и парадоксальных контрастов, но и подспудное движение иронических намеков и иносказаний, создающих внутреннее драматическое напряжение и острокомединную атмосферу фильма-сказки. Именно эта новая черта земановского "Короля Лавры" придает картине особое обаяние и говорит о необычайно возросшем мастерстве режиссера. За внешним, грубовато-фарсовым ее течением возникает другое, глубинное и более тонкое.

Став придворным парикмахером и получив королевский орден за свое молчание, Кукулин то и дело встречается с палачом, который и раньше брился в его мастерской, положив топор и маску под лавку. Но вот они вместе, случайно встретившись на улице, приветствуют проезжающего мимо в карете короля. Кукулин, подойдя при этом к запряженной ослом телеге палача, почтительно сгибает в поклоне навстречу королевскому экипажу длинноухую голову животного. Казалось бы, незначительный на первый взгляд жест выделяет ничтожного с виду парикмахера из общей толпы придворных, говорит о происходящей в нем борьбе чувств. Кстати сказать, палач тоже отнюдь не однолинейный образ сказочного злодея. Он вынужден служить королю, выполнять, как и все прочие, свои обязанности, но с сочувствием относится к судьбе Кукулина.

Еще интересней следующий эпизод фильма. Предельно лаконичными изобразительно точными средствами Земану удается передать внутреннее состояние героя. Ночь. Подавленный тяжестью столь неожиданно свалившейся на него "государственной тайны", парикмахер ложится в постель. Тусклое пламя свечи у его изголовья отбрасывает на стену огромную зловеще колеблющуюся тень, словно символизируя смятение, охватившее Кукулина. И в этот момент он живо напоминает нам жалких гоголевских и чеховских чиновников, потрясенных внезапно ворвавшейся в их ничтожное повседневное существование нелепой случайностью и стоящих перед непривычным для них выбором.

Кукулину снится, что он силится запахнуть занавес, который пытаются раздвинуть другие, занавес, за которым сидит король-осел. Жандарм с палашом в руке угрожающе надвигается на него. Он просыпается в ужасе и, выпрыгнув из постели, спускается вниз по лестнице. А на стенах портреты придворных, мирно спящие в своих рамах, очнувшись на миг, понимающе подмигивают ему и

предупредительно подносят палец ко рту. Мотив круговой поруки, заговора молчания, охватившего всех, и господствующего над всеми при дворе страха выражен здесь с впечатляющей точностью и изобретательностью.

Не в силах больше выдержать груза выпавшей ему ноши, Кукулин выбегает в сад, стоит в остолбенении под деревом. Перед ним возникает, словно огромное ухо, дупло старой ивы; прикрывавшая его ветка таинственно отодвигается, и эта последняя деталь поднимает дыбом волосы на голове и без того оторопевшего героя. Он шепчет свой секрет в придвинувшееся к нему подобное уху отверстие. Чисто литературный образ Земан искусно перевел на язык киноизображения, кинометафоры.

Впоследствии из куска этой ивы сделают контрабас. Под смычком музыканта он разгласит на весь мир тайну Короля Лавры — тирана с ослиной головой и ушами, осуждавшего подданных на казнь, чтобы скрыть свою подлинную суть. Впрочем, тайна ли это? И что это за тайна, которую знают все? Земан здесь продолжает традиции сказочников всех времен и народов. Точно так же, как в знаменитой сказке Андерсена, люди не видели, что король был гол, ослиные уши Короля Лавры ничуть не смущают придворных. Зная, что их правитель осел, они продолжают его почитать, ведь это, как сказано в эпиграфе к фильму, всего лишь "дело привычки".

Характерный для атмосферы австро-венгерского двора механизм слепого преклонения перед силой тирана, отказ от принципов во имя житейского благополучия и служебного положения режиссер разоблачает в блестяще разработанной сложной многофигурной заключительной сцене пира во дворце. Известный своей строгостью в выборе средств, мастер не поскупился здесь на яркие краски. Зелеными гирляндами декорирован зал. Столы ломятся от обилия яств. Дворцовая кухня с многочисленными поварами и гусеницей снующих взад и вперед официантов едва успевает справиться со множеством замысловатых блюд. Стол с мгновенно поглощающими все придворными напоминает конвейер, вдоль которого панорамирует камера.

Среди приглашенных мы видим и Кукулина. А над всеми возвышается Король Лавра, дирижирующий вилкой в такт этому происходящему под музыку вдохновенному и ненасытному служению несуществующему богу чревоугодия. Вдруг корона с него падает, уши обнажаются, выскочив из-под волос, они встают торчком и двигаются взад-вперед, как это бывает у ослов, прислушивающихся к чему-то.

Вторя этому движению, оркестр начинает играть ослиную мелодию, построенную на звуках, подражающих крику этого животного, — "и-а", "и-а".

В этой мастерски срежиссированной сцене трудно сказать, кто кого испугался. Придворные замерли в страхе за свою судьбу и с трепетом смотрят на представшего перед ними в истинном обличье владыку. Сам же Король Лавра в ужасе прячется под стол, покрытый зеленой скатертью. Но двое придворных его поднимают. Кукулин тоже смотрит на весь этот стремительно разыгрывающийся инцидент из-под стола, куда он залез "на всякий случай". И — самый неожиданный, можно сказать, кульминационный штрих. Лавра встает во весь рост, кажется, что уши его стали еще длиннее, а отовсюду в его честь раздаются громкие аплодисменты. Теперь он больше уже не боится, что тайное, хотя и произносимое всеми исподволь, стало явным. Ничего не произошло, все в порядке, все идет, как нужно, как предусмотрено. Важно лишь сохранить уверенность в себе, не потерять осанки, "собственного достоинства". Царственным жестом он приглашает парикмахера публично приступить к работе.

Но тут в только что трясшемся от страха и вылезшем из-под стола тщедушном чиновнике Кукулине происходит подготовленная всем предшествующим разительная перемена. Он тоже не хочет ронять своего достоинства, участвовать в этом всеобщем заговоре лжи, не хочет всю свою жизнь служить придворным брадобреем королю с ослиными ушами. Гордо сбросив с себя королевский орден, он демонстративно уходит из дворца с бродячими музыкантами, символизирующими народ, его неподвластное тирану свободное искусство. Он чувствует себя вольным художником п, шагая впереди небольшого простенького оркестра — всего лишь флейта, кларнет, барабан, виолончель, — дирижирует им во вдохновенном самозабвении. Их отражающиеся в воде фигуры медленно удаляются. Бесконечно варьируемая и теперь бравурная, как победоносный марш, мелодия (роль музыки в фильме очень значительна) звучит насмешкой над королем и его придворными, над всем этим душным миром мелких страстей, себялюбия и лжи.

Нельзя не заметить сходства этой блестяще найденной и существенной для понимания фильма концовки с финалом "$8^1/_2$" Ф. Феллини, где небольшая группа артистов странствующего цирка, включаясь в общий карнавальный хоровод персонажей, в сущности, меняет его тональность. Надуманному, ложному величию "большого искусства" с толпящимися вокруг него бизнесменами,

великосветскими проститутками и шумной рекламой противопоставлена простая и ясная, как воспоминание о детстве, народная мелодия.

Завершающий штрих, выразительная кода земановского сатирического шедевра не менее значительна по смыслу, и то, что это не игровой, а кукольный фильм, придает ей еще более обобщающий, символический характер.

Карел Земан открыл в "Короле Лавре" богатейшие выразительные возможности гротесково-сатирических кинокукол, и отныне поэтику и драматургию этого жанра мультипликации, его настоящее и будущее невозможно рассматривать, не учитывая творческого опыта "волшебника из Готвальдова".

Новые горизонты

От картины к картине усложняется фабула, становится все разветвленней и разработанней драматургия фильмов Карела Зе-мана. Но обращается ли он к экранизации классического литературного произведения, как это было в "Короле Лавре", или к сказке — везде и всегда изобразительное начало остается ведущим, формирующим, определяет движение авторской мысли, логику драматургического "сцепления" материала.

"Действие моих фильмов рождено представлением образов, — говорит режиссер. — Поэтому на первом месте стоит изображение, а затем — ситуация, которой оно подчинено. Несомненно, при этом всегда необходимо учитывать общие требования постановки".

Именно по этому принципу строит Земан свои сценарии, без малейших колебаний выбрасывая и перестраивая целые куски и сцены для того, чтоб подчинить словесно разработанный сюжет зримому, визуальному его восприятию, "перевести" его на язык кино. Иллюстративность, послушно-пассивное следование изображения за текстом или чисто словесной логикой представляется ему великим смертным грехом современной мультипликации, да и всего экранного искусства в целом, предательством по отношению к кино.

Режиссер ищет возможность полнее использовать все средства выразительности киноискусства (и прежде всего — мультипликации) для воплощения своих художественных замыслов. Важной вехой на этом пути был первый полнометражный фильм Земана "Клад Птичьего острова", поставленный в 1952 году. Как и все другие произведения мастера, он в основе своей глубоко экспериментален и опирается на совершенно новую, разработанную Земаном технику, позволяющую сочетать элементы рисованного и кукольного кино. Художник смело разрушает стену, отделяющую эти два вида мультипликации.

Снова перед нами сказка, на сей раз восточная, вернее — написанная чехословацким писателем Б. Мишеком по мотивам персидских легенд. Сценарий, как обычно, принадлежит самому Земану. Сюжет несложен, но в соответствии с объемом фильма, естественно, развернут более обстоятельно и полон неожиданных поворотов в судьбе главного героя притчи — молодого рыбака Али,

его земляков и грозного пирата Ибрагима, владельца несметных сокровищ, зарытых в никому не известном подземелье.

Впервые в драматургии земановского фильма появляется совершенно новый элемент, который дальше будет играть исключительно и все возрастующую роль в сюжетосложении его картин, — приключение. Приключение помогает сочетать фантастику и реальность и извлечь из этого сочетания поучительную историю.

Сама профессия Али располагает к такого рода неожиданным событиям. Он живет на небольшом островке, хотя и расположенном недалеко от островов Персии, но достаточно обособленном, и потому его можно представить как замкнутый мирок, где крестьяне, ремесленники, рыбаки заняты повседневным трудом и все идет своим порядком — так, как было заведено испокон веков.

Неожиданные события нарушают эту безмятежную идиллию. Лодку Али уносит в открытое море. Перед ним предстает иной мир — величественные корабли вельмож и купцов, богачи, утопающие в золоте, парче и шелках. Увиденное поражает сознание бедного юноши, врезается в его память, преследует его. Он мечтает о роскоши и богатстве и пытается найти драгоценный жемчуг, чтобы разбогатеть, но тщетно.

Однажды во время бури он спасает человека, который оказывается знаменитым пиратом Ибрагимом. Изувеченный во время кораблекрушения, не надеясь выжить, морской разбойник открывает ему тайну — местонахождение спрятанного им баснословного клада, который по совету мудрого старца Джафара решено разделить между всеми жителями острова.

Чем дальше, тем больше фильм приобретает характер притчи. В ожидании богатства люди бросают работу, разрушают мастерские и орудия труда. Еще не розданы золото и жемчуга, а на острове воцаряются ненависть, вражда и жадность, ему грозят запустение и гибель.

Спасение приходит так же неожиданно, как и свалившееся на них бремя богатства. Пират поправляется и вновь похищает некогда принадлежавшие ему сокровища. Он пытается вывезти клад на лодке, но, преследуемый островитянами, тонет. Вместе с ним уходит на дно морское и драгоценный груз, вызывавший раздоры. И, как это часто бывает в сказках, все опять возвращается "на круги своя". Труд приносит необходимый достаток. Любовь одолевает вражду и ненависть.

В этой своеобразной лукавой сказочной истории не последняя роль

принадлежит легкому чешскому юмору, с которым она рассказана. Исследуя человеческие страсти, К. Земан от темы власти в "Короле Лавре" переходит к теме богатства, подвергает критике буржуазный мир, его мораль и социальную психологию. Несомненно, сюжет привлек режиссера именно своей антибуржуазной направленностью. И хотя повествование достаточно наивно и "модель" общества благоденствующих островитян, разумеется, не выдерживает строгих критериев социологической науки, сказка есть сказка, художественный блеск и остроумие ее мультипликационного изложения открывают простор для изобретательных трюков и поэтических находок.

В фильме таким художественным открытием было прежде всего виртуозное балансирование на грани двухмерного и трехмерного, искусное совмещение плоских и объемных изображений. Рисунок и куклы объединяются в самых неожиданных и дерзких сочетаниях. Нарисованная и вырезанная из бумаги лошадь несет на своей спине объемную фигурку всадника. И наоборот — к туловищу куклы пририсовываются бегущие ноги, и это создает совершенно необычный эффект мультипликационной выразительности движения.

Нетрудно представить, какие сложности возникали перед художником при обилии подобных трюков, как непросто одушевление "составных" фигурок, различные части которых живут по своим законам движения. К. Земан добивается в картине стилистического единства, и синтез художественных средств оживающей на экране графики и скульптуры придает кукольной пантомиме броскость и особую действенность, значительно обогащая язык мультипликационного кино, открывая перед ним новые возможности. Игра кукол в таком "смешанном" фильме становится активней, точней, разработанней.

Бесспорным новаторством было и то, что Земан, воспользовавшись "локальным" сюжетом, впервые в мультипликации использует как главный изобразительный элемент стилистику старинной персидской миниатюры, подчиняя ее условностям и своеобразию строение каждого кадра. Это помогает ему достичь общей художественной цельности и законченности изобразительного решения фильма.

Поэтический восточный орнамент, характер изображения интерьеров, предметов обихода и не менее обобщенный и условный образ природы вполне гармонируют со стилизованными портретами "действующих лиц", обрисованных в мягкой изысканной пластике, с подчеркиванием экзотических деталей одежды, манеры жестикуляции и движения.

Особенно велика здесь роль цвета, используемого с большим вкусом. Нежные пастельные тона в сочетании с изяществом фигур придают этой киносказке своеобразное обаяние и поэтичность. Цвет выполняет в фильме задачу, которую он, по мнению С. М. Эйзенштейна, и должен выполнять в кино: роль "носителя осмысленной "цветовой драматургической линии" целого"[2].

Карел Земан отнюдь не собирается выдавать свою сдобренную нравоучительностью притчу за изображение реального. Мир, который он представляет, условен и фантастичен, и эта условность, выраженная во всей художественной структуре и стилистике фильма, еще раз подтверждается специальными черточками сверху и снизу, как бы отграничивающими кадр с двух сторон и создающими впечатление перелистывания старинного альбома. Несложный, но впечатляющий прием. Режиссер сохранит его для некоторых своих будущих фильмов.

Мультипликационно-динамическое изобразительное начало и в этой картине было определяющим. Но и стихотворный комментарий одного из крупнейших современных чешских поэтов Франтишека Грубина играл важную роль, помогая зрителю разобраться во всех перипетиях стремительно разворачивающегося и полного неожиданностей сюжета. Это был первый фильм Земана, в котором с экрана звучало слово: во "Вдохновении" и в "Короле Лавре" звучала только музыка.

"Клад Птичьего острова" получил приз за изобразительность и артистизм в кукольном фильме на Международном фестивале в Карловых Варах в 1952 году. И хотя картина не привлекла такого всеобщего внимания критики, как многие другие работы режиссера, в жизни Земана она была важным событием, знаменовала новый этап в творчестве мастера.

Фильм имел принципиальное значение и для его дальнейших художественных поисков. Фильм показал, что мастер последовательно идет к синтезу художественных средств различных видов кино. Он настойчиво подчиняет своим творческим задачам столь многообразные элементы, как все более усложняющаяся драматургия с многоплановой, энергично развивающейся фабулой, как многофигурная, включающая массовые сцены композиция кадра. Ему подчиняются вступающие в качественно новое художественное единство столь разнообразные по характеру и стилистике движения компоненты, как плоские вырезки, объемные куклы, стилизованные декорации.

Это богатство выразительных средств открывало новые горизонты,

требовало новых дерзаний. Оставалось сделать еще один шаг — включить в этот синтез игровое кино, живых актеров. Этот шаг и был совершен в следующем фильме Карела Земана.

Заветы Жоржа Мельеса

"Мельес не умер — это чех и звать его — Карел Земан!" — воскликнул один из бельгийских критиков, посмотрев в 1958 году на кинофестивале, устроенном в Брюсселе во время Всемирной выставки ЭКСПО, земановскую картину "Губительное изобретение". Пресса заговорила о возрождении Земаном "мельесовского кинематографа", о "мельесовской линии" в мировом кино, блестяще представленной "волшебником из Готвальдова".

Но, может быть, это всего лишь очередная журналистская мистификация, любовь к красивым оборотам и выражениям, не имеющая прямого отношения к сути дела? Нет, в данном случае то, что журналисты вспомнили имя Жоржа Мельеса, одного из патриархов и основателей кино, не было лишь словесной игрой. Земан сам недвусмысленно подтвердил значение для его работы мельесовских традиций и прямо назвал свои искания продолжением и развитием того, что было связано в истории киноискусства с именем Мельеса. "Моя профессия, — говорил он, — мыслить зримыми образами. И так же, как у живописца есть краски, кисти, холст, у меня есть оптика, свет, технические средства. Я верю в кинематограф и его возможности. Меня околдовал Мельес, заложивший на заре кинематографии принцип, следуя которому можно воплощать на экране необычайное — плавать в глубинах морей, летать в космосе — короче говоря, — именно все то, что меня привлекает".

Карел Земан объяснял, что способ, который он нашел, следуя Мельесу, позволяет осуществить то, что техникой игрового фильма неосуществимо, что для этого нужны картины, основанные на комбинированных съемках и использующие всевозможные формы трюков, выработанные в различных видах кино.

Еще Луи Люмьер назвал Мельеса "создателем кинематографического спектакля", подчеркивая этим отличие применявшегося им самим прямого воспроизведения действительности от специально, как в театре, организованного для воспроизведения зрелищного материала. В то время как Люмьер поражал зрителя схваченным во всей достоверности движения изображением увиденной им подлинной натуры, Мельес использовал

живописные холсты, макеты, костюмы, рисунки для того, чтобы, создав свою собственную искусственную вселенную, снимать фантастические, романтические, комические сцены, иной раз, как живописец, составляя кадр за кадром, что в сущности своей и даже по технике исполнения было очень близко мультипликации.

Близость эта не случайна. Она глубоко связана с характером творческих устремлений и поисков Мельеса, друзьями которого были основатель рисованного кино Эмиль Коль, глава целой школы во французской мультипликации Поль Гримо и известный поэт и кинодраматург, сценарист мультфильмов Жак Превер. И хотя сам Мельес не был мультипликатором в прямом смысле слова, то есть режиссером, пользующимся для всего фильма в целом принципом воссоздания движения фаза за фазой, французский критик и историк кино Жорж Садуль был вполне прав, когда писал, что его фильмы "можно рассматривать как пластическое искусство в движении" [3]. Его кинофеерии составлялись, как альбом, из гравюр, из многофигурных эпизодов-иллюстраций. Заботясь о единстве стиля, он, вводя в эти гравюры живых актеров, следил за тем, чтобы их костюмы, движения, жесты не нарушали изобразительной структуры кадра и находились в соответствии с характером декораций.

Подчеркивая существование двух, во многом противоположных линий в кино уже на первом этапе его развития, Садуль отмечает, что Люмьер отказывался от студии, от актеров и даже от сценария, заменяя их импровизацией, снимал прямо на улице. Мельес же выверял каждый кадр по заранее набросанным рисункам, создавал с помощью трюков, декораций, строго рассчитанных движений воображаемый мир. Он был одновременно режиссером, сценаристом, художником, декоратором, вооруженным кистью и молотком, пиротехником и создателем различных специальных эффектов, главным оператором и механиком, манипулировавшим людьми, машинами и мебелью. Он первый стал использовать экспрессию цвета и света так, что в его фильмах "невозможно было отличить подлинный стул, стул, который является просто силуэтом, вырезанным из картона, и стул, нарисованный на холсте задника" [4].

Карел Земан высоко оценил и воспринял как глубоко родственное всему строю его собственного творчества стремление французского мастера "утвердить на экране, — как писал Жорж Мельес в одной из своих статей, — реальность мечты, всего наиболее неправдоподобного и химерического из созданий человеческой фантазии, сделать фантастическое непосредственно ощутимым, видимым" [5].

К этой мысли, особенно дорогой и понятной Земану, его прославленный предшественник возвращался постоянно. В недавно собранных и изданных текстах его бесед и рассуждений об искусстве Мельес не пропускает возможности еще и еще раз в разных вариантах и в разные годы повторить тезис об особых преимуществах, которыми обладает кино, способное сделать безусловным условное, убедительно натуральным крайне фантастическое. Он утверждает, что экран с максимальной полнотой и силой воплощает все самое неправдоподобное, выдуманное, волшебное, сверхъестественное. "Надо ставить невозможное", — заявляет он. И для того, чтобы подкрепить творчески этот тезис, он, ссылаясь на свой многолетний опыт и свои фильмы, разрабатывает целую систему трюков, состоящую из шести разделов или категорий, позволяющих "воплотить невозможное, увидеть невидимое". И тут же добавляет, что для того, чтобы описать все трюки, понадобился бы толстенный специальный том.

Действительно, хотя "фантастическое кинозрелище" делало, в сущности, свои первые шаги, эффекты условного, которых добивался Мельес, были довольно разнообразны. В его фильмах жареные голуби сами влетали в нарисованную на стене глотку Гаргантюа, человек-муха ползком взбирался по стене и ходил по потолку, снятая с плеч голова продолжала жить на столе, поражая зрителей. В фильме "Рождественский сон" (не он ли подсказал Земану замысел его первой картины?) в детской комнате оживали игрушки. Мельес первый стал показывать в кино "восстановленные события" — начиная с катастрофы дирижабля в мае 1902 года в Париже и кончая более сложными, как, например, коронация английского короля Эдуарда VII. Мельес первый обратился в кино к темам таких классических книг, как "Путешествия Гулливера", "Робинзон Крузо", "Сказки тысяча и одной ночи", "Приключения барона Мюнхгаузена", "Дон Кихот", использовал для экранизации сюжетные мотивы и эпизоды из шекспировских произведений. И всюду для него первостепенное значение имело то, что было связано с применением моментов неправдоподобных, сказочно-фантастических, покоряющих воображение зрителя.

Сегодня техника кинотрюков и комбинированных съемок давно уже далеко превзошла те кажущиеся наивными находки, к которым обращался Жорж Мельес и которые он воспринимал как откровения. Важно, однако, что он убежденно и последовательно утверждал безграничные возможности фантастического на экране, что он видел и

развивал — и это унаследовал от него Земан — прежде всего эстетическую сторону трюка, его смысловое, поэтическое содержание, а не чисто формальные или развлекательные "эффекты".

И главное, что, несомненно, произвело огромное, наибольшее впечатление на Земана, поразило его удивительным совпадением художественных вкусов и устремлений, было то, что, так же, как и он сам, Мельес увлекался Жюлем Верном, видел в его произведениях подходящую основу для осуществления своих режиссерских замыслов и творческих принципов.

Не случайно именно "Путешествие на Луну", поставленное по мотивам Жюля Верна, стало одним из самых значительных мельесовских фильмов. Сохранилось двадцать эскизов, сделанных рукой Мельеса к этой картине, а подробное перечисление тридцати основных эпизодов дает возможность познакомиться с композицией этого фильма. Режиссер фактически использовал лишь саму идею и некоторые сюжетные ходы Жюля Верна, обойдясь с его творением еще свободней, чем это будет делать в дальнейшем Земан. У Жюля Верна люди не достигали Луны, а только совершали облет ее. Мельес совершенно изменил фабулу. У него снаряд, вылетев из гигантской пушки, попадает прямо в глаз Луне, изображенной в виде огромного человеческого лица. Элементы научно-фантастические перемешаны в фильме с балетнофеерическими. "Селенитов", с которыми встречались космонавты, играли акробаты из Фоли-Бержер — парижского мюзик-холла. Большую Медведицу, Сатурн и другие звезды и планеты представляли актрисы. Однако извержение лунного вулкана, спуск в кратер, пещера с огромными грибами и другие фантастические эпизоды вполне соответствовали принципу "правдоподобия неправдоподобного", "реальности мечты", о которых говорил режиссер.

"Конструкции Мельеса имели смелость быть наивными", — замечает один из его мемуаристов, Поль Гильсон. Но, несмотря на это (или, может быть, благодаря этому?!), захватывающий воображение дух удивительных, смешанных с правдой чудес, пафос будущих открытий и всевластия человеческого разума — все это делало для Земана пример Мельеса особенно поучительным и вдохновляющим.

Первым земановским фильмом, в котором "заветы Мельеса" получили свое яркое воплощение, стало "Путешествие в доисторические времена", само название которого совпадало с названием одной из лучших мельесовских картин "К цивилизации прошлых эпох", где появлялись Каин и Авель, Нерон, повергающий в

трепет рабов, и действие доходило до времен Ришелье, а затем до начала XIX века.

Может показаться странным, что, достигнув подлинных вершин в мультискусстве, — создав два замечательных кукольных фильма: "Вдохновение" и "Король Лавра", Земан не стал продолжать работу в этой строго очерченной области. Его влечет к новым берегам, к новым экспериментам. И "Путешествие в доисторические времена", пожалуй, самый крупный и смелый эксперимент, к которому Земан прибегает. Это первая его проба сочетания трех видов кино в полнометражной картине. К синтезу кукольной и рисованной мультипликации, достигнутому в "Кладе Птичьего острова", прибавляется новый очень важный элемент — живой актер, кино игровое. В сущности, это меняет все, создает принципиальный, качественный скачок.

Первоначальный, еще очень робкий опыт такого объединения разных сфер киновыразительности, разных технических возможностей Земан, как мы знаем, предпринял в самом начале своего пути, в фильме "Рождественский сон". Он знал и чувствовал, что вновь вернется к этому, что опыт пригодится. Теперь он по-настоящему осваивается в новом для него мире совершенно иных измерений и параметров, иного пространства и времени, иного дыхания — мире комбинированного фильма.

После года технических проб и работы над сценарием, летом 1953 года начались съемки этой картины. Как обычно у Земана, сюжет прост. Четыре школьника предпринимают в дни летних каникул невероятное путешествие во времени — они отправляются в глубь тысячелетий, совершая необычный экскурс по лестнице веков в направлении, прямо противоположном эволюции жизни на Земле. В экспозиции фильма мы видим исторический музей, перед нами оживает рисованная схема эволюционного развития, и вот уже лодка с отважными школьниками вплывает в грот, за которым начинается непредвиденное — следы ледникового периода — далекое прошлое нашей планеты.

Для того чтобы естественней и проще связать разнообразные элементы фильма, Земан находит очень удачный символический образ. Это — река времени, по которой плывут ребята. Тем самым Земану удалось решить сложную композиционную задачу. Он получил возможность снимать живых исполнителей на реке и объемные макеты животных — на берегу. При этом применялись разные виды съемок.

Пробираясь с факелом в пещеру, школьники находят стоянку первобытного человека, следы погасшего костра, бивень мамонта,

каменный топор. Но больше, чем что-либо другое, их воображение поражают уцелевшие фрагменты настенной живописи, изображения животных, сделанные уверенной рукой древнего художника. Мир пещерного человека открывается им с новой, неожиданной стороны.

Интересно, что переселение в доисторические времена не мешает ребятам вести свою обычную, современную жизнь. Это обыкновенные чешские мальчишки, каких можно найти в любой школе. Они отдыхают у костра, едят булочки с повидлом, фотографируют "достопримечательности", заглядывают в тетради и учебники, ведут дневники, горячо обсуждают увиденное.

На следующий день продвижение в глубь времен продолжается, возникают совершенно иные, еще более причудливые пейзажи, путешественников ждут новые увлекательные приключения. Не каждый день представляется возможность "побеседовать" с живым мамонтом, появившимся из-за ели на берегу реки, крикнуть ему: "Добрый день, пан Мамонт!", поглядеть издали, как вздымаются его огромные бивин. Подобные встречи представлены в фильме с большой строгостью, скупо, тактично и не нарушают стилистической цельности картины, ее "условного правдоподобия".

Мир древней природы — доисторическая фауна, флора, исчезнувший облик Земли воссозданы Земаном с необычайной тщательностью и научной точностью. Сложность состояла не только в том, что надо было показать в фильме около тридцати видов вымерших животных — от трилобита до бронтозавра, птеродактиля и саблезубого тигра. Гораздо труднее было придать подлинность движениям этих объемных фигур, "одушевить" их. Как когда-то Кювье восстанавливал внешний вид вымерших млекопитающих по одной кости, так Земан по общему облику и сложению стремился воспроизвести образ действия своих необычных персонажей, вдохнуть в них жизнь, научить их двигаться. К тому же движения их отнюдь не были примитивными: режиссер изобразил битву доисторических чудовищ — гигантского тираннозавра и меньшего по размерам стегозавра, снабженного острыми пластинами и шипами на шее, спине и хвосте. Одно из этих животных, наступив на вытащенную ребятами из воды лодку, мгновенно раздавливает ее, и дальше ребятам приходится плыть на плоту.

Огромные птицы с криком пикируют на них, какое-то земноводное, похожее на крупную ящерицу, пытается утащить их дневник. То голые отвесные скалы или дремучий лес древнего папоротника обступают их со всех сторон, то заросли водорослей незнакомой конфигурации

преграждают им путь по реке. Новую жизнь получили в фильме и другие виды динозавров, еще со времен американского режиссера Мак-Кея, одного из зачинателей рисованного кино, ставших излюбленными персонажами мировой мультипликации. От самого крупного из ящеров сохранилась лишь огромная стопа, которую с любопытством рассматривают герои земановского фильма.

Как всегда, в картине Земана производят большое впечатление мастерство и высокая изобразительная культура режиссера. Ему удалось впечатляюще передать грандиозные масштабы и своеобразие форм древнего мира. Чисто познавательную сторону он сочетает с эмоционально-эстетической, изобретательно яркой, оригинально стилизованной, захватывающей воображение.

Характерно, что Земан для этого, как и раньше при подготовке других своих картин, обратился к поискам интересных изобразительных прототипов. "Я был захвачен, — признавался он, — видом иллюстраций, отображающих, согласно научным исследованиям, лицо несуществующего мира. Но тем не менее это был наш мир, существовавший когда-то и менявшийся в течение сотен тысяч лет, с самого возникновения жизни на земле. Причудливость, странность, почти гротесковая непривычность увиденного поразили и вдохновили меня, хотя я везде стремился лишь подражать действительности, представлять ее именно в том виде, как она должна была выглядеть по определению ученых, которые на основе сохранившихся отпечатков в определенных слоях почвы с большей или меньшей точностью ее описали".

Постоянным консультантом Карела Земана во время работы над фильмом был известный чехословацкий палеонтолог профессор Йозеф Августа, автор нескольких книг о фауне древнего мира.

Отличительная черта фильма — достигнутые в нем гармония и естественное взаимопроникновение научной правды и вымысла, которым принадлежит равная роль в создании его поэтической атмосферы. Сказочная непосредственность и наивность изображения прошлых эпох вступили здесь в органичный союз с научной фантастикой и изображением реального. Режиссер прямо обращался к богатой детской фантазии, отзывчивости, любознательности, видел в них своих неизменных помощников и опору. Земан соблюдал должную меру драматизма, стремясь правдиво воссоздать атмосферу древнего мира и в то же время, учитывая воспитательные цели картины, старался даже в изложении естественно-научного сюжета не оттолкнуть своих юных зрителей использованием подчеркнуто

натуралистических деталей. При этом развлекательное и познавательное начала взаимно дополняли друг друга.

В "Путешествии" нашла продолжение приключенческая линия "Клада". И в то же время чрезвычайно возросла роль трюка в утверждении реальности несуществующей были. Создается впечатление, словно Земан непосредственно продолжает в своих рассуждениях мысли Мельеса об особенностях трюка. Так, следуя за мыслью французского режиссера, он отмечает, что трюк должен быть ударным, неожиданным и в то же время подготовленным всем ходом действия, он должен иметь свой такт, связанный с общим ритмом сцены. Особенное внимание в своих высказываниях Земан уделяет выразительности трюка, в известной мере напоминающей искусную выходку фокусника или ловкий турдефорс жонглера. Чистота и изящество выполнения здесь так же важны, как и расчет. Подобно Мельесу, который говорил, что главной и первейшей его заботой было, "адресуясь прежде всего к глазам зрителя", найти для каждого эпизода свежий, еще неизвестный трюк, создающий наиболее сильный эффект, Земан замечает, что, по его убеждению, "фильм, который каждые двадцать метров не изумляет чем-то новым, не может рассчитывать на внимание зрителя".

"Путешествие" с его различными пластами кинематографической условности — это фильм-игра, своего рода доисторический Диснейленд (или, точнее говоря, — Земанленд!), в котором за каждым поворотом сюжета вас подкарауливает реальная нереальность, похожая на вымысел быль, прикинувшаяся правдой фантазия. И Земан не скрывает, что это игра, фильм-гипотеза, допущение возможного, а не сама действительность. Точность нужна режиссеру отнюдь не для создания иллюзий реального, а для того, чтобы разбуженное увиденным воображение школьников двигалось в правильном и нужном направлении. Ведь он рисует материалистическую картину развития мира и хочет помочь своим фильмом школе и самим юным зрителям составить верные представления об истории Земли. Он руководствуется мельесовским принципом "восстановленных событий".

Фильм был закончен в 1954 году и в 1955 вышел на экраны. Ученые подтвердили соответствие изображенного данным науки, Педагоги-историки использовали картину как увлекательное учебное пособие. Для самого же Земана эта работа была связана с будущими замыслами и надеждами, с двумя дорогими ему именами. Вера в человеческий разум, в прогресс науки определяла его близость к

Жюлю Верну, "благороднейшему из фантастов". Вера в возможности кино, для которого нет ничего недостижимого, — его близость к Жоржу Мельесу — первому поэту экрана.

В то время как некоторые критики говорили об отступлении режиссера от уже завоеванных в искусстве позиций и казалось, что в фильме "Путешествие в доисторические времена" нет прямого использования предыдущих достижений — поэзии "Вдохновения", сатиры "Короля Лавры", — сам Земан лучше других понимал, что идет своей дорогой к ясно осознанной цели. Эксперименты "Путешествия" были подступами к новым открытиям, к более сложному и многогранному литературному материалу, к жюльверновским темам.

В "Кладе Птичьего острова", первом полнометражном мультфильме Земана, куклы были главным художественным элементом, оживающий рисунок — вспомогательным. Живых исполнителей, актерского игрового начала еще не было. В "Путешествии" кукла и актер выступают как равные.

Фильм завершает десятилетний путь творческих исканий Земана. И хотя он не свободен от недостатков — режиссер еще не уделял должного внимания работе с актерами (непривычной для него области), а некоторые мультипликационные трюки оказались слишком грубыми (в них не удалось достичь задуманного эффекта) и в целом фильм несколько затянут и недостаточно энергичен по ритму, — значение его в творческой эволюции мастера огромно.

Это был первый научно-фантастический фильм, столь развернуто и согласованно использующий художественные средства трех видов киноискусства. Именно за это его высоко оценила мировая кинематографическая общественность.

"Гран при" в Венеции, почетный диплом в Эдинбурге, премия кинокритики в Маннгейме — эта гирлянда наград была дополнена в 1957 году еще одной, не менее блистательной, — золотой медалью на Международном фестивале молодежи и студентов в Москве. Зрители юного поколения по достоинству оценили созданный для них фильм.

Для Карела Земана "Путешествие в доисторические времена" было вступлением в совершенно новый этап творчества, в будущем составивший ядро, сердцевину земановской режиссуры и, больше чем все другие картины, прославивший и утвердивший его в истории экранного искусства.

Карел Земан и Жюль Верн

Прошло двенадцать лет, с тех пор как Карел Земан начал работать в кино, и его творчество за эти годы непрестанно усложнялось и обогащалось.

От злободневных агиток с Прокоуком, отвечавшим в то время, в середине 40-х годов, насущным потребностям молодого, начавшего строить социализм общества, он перешел к более обобщенным кукольным фильмам — к новеллам. А от них — к поискам нового художественного языка в своих первых полнометражных картинах, в которых он сначала объединил средства рисованной и кукольной мультипликации, а затем включил в эту необычную, все более складывающуюся и выкристаллизовывающуюся общую систему и живого актера, синтезируя тем самым с помощью комбинированных съемок и высокого мастерства трюков выразительные возможности всех видов кино.

Эти напряженные и внутренне закономерные искания не были ограничены узкоформальными, чисто профессиональными целями.

На всех этапах творческого пути Карел Земан, художник нового, социалистического мира, последовательно связывал задачи искусства с задачами, выдвигаемыми самой жизнью. Его работа при всей сказочной фантастичности избираемых им сюжетов, говоря словами В. Маяковского, "вливалась в труд его республики". Он адресуется к излюбленному своему зрителю — молодому поколению — с тем, что его волновало, что лежало у него на сердце и что, как он безошибочно знал и чувствовал, должно было найти отклик. И мастер не ошибся. Его образы вошли в каждый дом, в каждую семью, в сознание каждого чехословацкого гражданина, стали достоянием национальной культуры. Он стал наставником, властителем дум, воспитателем не одного поколения чехов и словаков.

Обращение к жанру насыщенного приключениями, фантастического и вместе с тем познавательного путешествия, все более глубокое и творческое погружение в русло традиций "мельесовского кинематографа", которые он активно развивал, вплотную подводят режиссера к новым задачам и открытиям. От сказки и притчи с их малыми формами Земан приходит к научной

фантастике как литературной основе фильма.

И мир романов Жюля Верна, с детства любимого им писателя, вновь и надолго овладевает его сознанием. С новой силой и по-своему открывает Земан кинематографического Жюля Верна. Он видит в нем мудрую сказку нового времени, воплотить которую на экране — задача сложная и достойная мастера. Воплощению этого замысла посвящена целая полоса жизни и творчества художника.

Для нас особенно интересен и важен уже тот факт, что в жанре научной фантастики, одним из первооткрывателей которого был Жюль Верн, Земан почувствовал художественную сферу, глубоко родственную и близкую своему творчеству, воспринял её как "инобытие сказки", как систему фантастической образности, позволяющей поднимать и затрагивать актуальные проблемы большого нравственного смысла и звучания. Карло Гоцци — блестящий знаток и мастер сказочного образа — отмечал, что "не чудеса и привидения составляют душу сказки. Ею всегда должна быть какая-либо глубокая философская идея" [6].

Способность "отмыкать" ключом вымысла сложнейшие проблемы человеческой жизни, затрагивать глубинные пласты морали и социальных отношений, создавать обобщенные образы-типы — эти исконные достоинства сказочной фантастики унаследовала современная литературная фантастика. И Земан как бы предвидел ее будущий расцвет, ее общественное и художественное значение. Он не был согласен с теми, кто третировал Жюля Верна как писателя устаревшего, наивного.

Любопытно, что в этом отношении его взгляды и оценки вполне совпадают с мнением такого крупного знатока и одного из ярчайших представителей современной фантастики, как Рей Бредбери. Отвечая на вопрос корреспондента: "Кто его любимый писатель-фантаст и почему?" — Бредбери без малейших колебаний заявляет: "Жюль Верн, ибо он был одним из первых и до сих пор остался одним из лучших. Этот писатель обладал воображением, моральным чувством и отличным юмором, каждая его новая страница вдохновляет. Читая его, гордишься, что ты человек… В общем, он восхитителен, и его романы не утратят ценности, пока из мальчишек нужно будет воспитывать доброжелательных, славных, полных энтузиазма мужчин" [7].

Под этими словами Земан мог бы подписаться. "Богатство идеалов", действенных моральных критериев, которые "зовет преследовать" Жюль Верн, "этот человек другого столетья", представляются и Бредбери и Земану важнейшими достоинствами

Жюля Верна-художника.

"Для многих поколений читателей, — говорит Земан, — Жюль Верн — символ романтики и смелой фантазии. И главное в его романах — глубокое уважение к человеческим ценностям, к силе духа, трудолюбию, самоотверженности и справедливости".

Может показаться странным, что для своего первого жюльверновского фильма режиссер выбирает отнюдь не самое известное произведение писателя. Его привлекает роман "Лицом к знамени", публиковавшийся у нас также под названием "Флаг Родины".

История изобретателя Тома Рока, похищенного пиратами из сумасшедшего дома и увезенного на отдаленный, затерянный в океане остров Бэк-Кап[8], ставший прибежищем этой шайки злодеев, привлекла Земана особой компактностью сюжета и остротой и актуальностью темы.

Дело в том, что открытие Рока, тайна которого известна ему одному, — невиданное до того оружие, самодвижущийся снаряд, самостоятельно развивающий все большую скорость благодаря особому, постепенно разряжающемуся пороху. "Это изобретение, — замечает Жюль Верн, — может сразу уничтожить весь земной шар" и "вызовет коренной переворот в способах ведения войны".

Надо ли говорить, что в наши дни, когда предвидения писателя-фантаста сбылись и смертоносное оружие массового уничтожения, а с ним и ядерная война стали реальной опасностью, угрожающей человечеству, проблема борьбы против подобной угрозы, затронутая Жюлем Верном, приобрела особый гуманный смысл. Сюжет привлек режиссера и возможностью ярких изобразительных решений, выразительных деталей, которыми он мог насытить фильм. И что особенно важно, режиссер поставил перед собой задачу не только дать экранную трактовку произведения французского писателя, но вложить в него свое представление о фантастическом мире Жюля Верна вообще, создать особую атмосферу и особый тип *жюльверновского фильма*.

Необыкновенно простая структура сюжета давала Земану возможность дополнить рассказанное собственным вымыслом и ввести в фильм некоторые мотивы из других романов Жюля Верна.

"Признаюсь, — вспоминает он, — что меня еще в юности околдовала пророческая фантазия Жюля Верна, писателя-фантаста, автора приключенческих утопий, к которым я часто возвращался как читатель, а затем обратился как режиссер. Меня не покидала мысль —

как экранизировать его произведения, чтобы они не утратили обаяния фантастичности, несмотря на стремительное развитие современной техники, которое сегодня во многом превзошло его прогнозы и предположения. Почему кинематографисты либо вовсе обходили этого писателя, либо экранизировали в совершенно несвойственном ему духе, так и не создав сколько-нибудь значительных фильмов?

Знакомясь с эпохой и прижизненными изданиями Жюля Верна, я понял, что все дело в неразрывно связанных с ними иллюстрациях, которые сами стали ярким выражением времени, раз и навсегда обрисовали образ жюльверновского мира и создали своеобразный стереотип его восприятия. Мне думается, что с этим обстоятельством теперь уже не может не считаться ни один постановщик.

Характер этих первых иллюстраций, переносящих нас в таинственное царство вымысла, где возможен "Наутилус" капитана Немо и воздушный парусник "Альбатрос" Робура-завоевателя, реактивные пушки путешественников на Луну и механизированные слоны, в значительной мере определялся техникой их исполнения, тем, что это были гравюры на стали. Тем самым экран должен был превратиться в огромную ожившую гравюру".

Не было ничего удивительного, что верный своим избранным и неизменным творческим принципам Карел Земан действовал как художник и брал себе в союзники художников. Если ученые трактаты и альбомы по палеонтологии, в которых были изображены звероящеры и птеродактили, помогли воссоздать историю Земли и первобытную эпоху, то гравюры французских мастеров XIX века помогли материализовать фантазию Жюля Верна.

Эпоха взлета научных открытий конца прошлого века — предшественница нынешней научно-технической революции, — ярко отразившаяся в творчестве французского фантаста, воспроизведена в фильме очень своеобразно и концентрированно. Безошибочно угадав, что ее зримый образ навсегда связан в сознании читателя, а стало быть, и кинозрителя с книжной иллюстрацией того времени, Земан обращается к гравюрам Риу и Бенне, которыми были обильно украшены романы Жюля Верна. Надо сказать, что гравюры заменяли тогда фотографию и широко публиковались не только в книгах, но и на страницах газет и журналов. Для фантастических романов они были особенно существенным составным элементом, так как читателю, естественно, хотелось дорисовать, представить рассказанное в книге, и чем невероятней и причудливей был вымысел автора, тем более это становилось необходимым.

Карел Земан воспроизвел на экране стилистику этих гравюр со всей тщательностью, так что мы ощущаем саму фактуру штриха гравюры на стали. Здесь действует принцип, который режиссер уже выработал для себя в предыдущих фильмах и особенно в "Путешествии в доисторические времена", — находить яркий, остраненный изобразительный материал, который мог бы составить основу визуального восприятия зрителя и тем самым помог бы режиссеру сконструировать новую, вымышленную реальность, без которой невозможен фантастический фильм. Экран потребовал от фабулы большей сгущенности и драматизации. В отличие от "Путешествия в доисторические времена" здесь нужно было не только воспроизводить действительность, какой она по представлению ученых и в соответствии с последними научными исследованиями и открытиями должна была выглядеть когда-то в древнейшую эпоху. Задача экранизировать Жюля Верна предоставляла постановщику больше свободы и в то же время была во многом значительно сложнее. Работа над картиной не случайно шла медленно и длилась более двух лет. Нужно было найти ключ к воссозданию мифической вселенной французского фантаста и вместе с тем одновременно суметь передать отношение к ней, представить ее увиденной глазами современного человека, живущего в век, когда многое из того, что предвидел и о чем догадывался писатель, давно уже превзойдено наукой и техникой и вошло в сознание и повседневность совсем с другим коэффициентом восприятия, в другой жизненной связи и форме.

Но тем дороже, привлекательней и по-своему трогательней были "предсказания" Жюля Верна.

Когда-то Маркс, определяя ценность античной художественной культуры, отмечал, что современный ему человек, живущий в совершенно другую эпоху, видит и ценит в древнегреческом искусстве гармоническое проявление "детства человечества". Таким, по-особому ценным в наши дни "детством", начальным периодом бурного развития технической мысли был мир, представленный Жюлем Верном. Но его нельзя было трактовать однозначно. Уже в самом начале работы над фильмом Земан пришел к выводу, что серьезное следует оставить серьезным, романтическое — романтическим. Более того, он стал усиливать драматизм, сгущая краски и освобождая характеристики персонажей от некоторой неопределенности и недосказанности.

Гениальный жюльверновский изобретатель — Том Рок предстает у Земана не полусумасшедшим, нередко смешным стариком, на

которого временами находит просветление, а человеком, преданным идее, для которого важнее всего на свете осуществить свое научное открытие. Эта линия фильма вполне серьезна, как серьезна и сила зла, олицетворяемого пиратами, в руки которых попадает ученый и его изобретение. Силам зла противопоставлен Симон Харт, герой, которого Земан еще больше романтизировал, введя в фильм отсутствовавшую у писателя любовную интригу и женский персонаж — красавицу Жанну. Она привезена с захваченного пиратами судна. Нетрудно заметить, что, внося те или иные изменения в структуру жюльверновской книги, режиссер действует по хорошо знакомым ему законам сказки, так как убежден, что у Жюля Верна со сказкой "много общего". "В его романах, — говорил мне Земан, — образы героев разделены и противопоставлены друг другу. Мы без труда различаем белое и черное, добро и зло, они резко разграничены, контрастны. Может быть, это и лишает характеры нюансов и сложностей, свойственных современной литературе, ее психологической глубины и разносторонности в обрисовке персонажей, но зато у них свои преимущества — та ясность и цельность, которой мудра и сильна сказка и без которой невозможно представить себе народное творчество ни одной страны".

Земан глубоко и тонко чувствует внутренние закономерности, на которых строится творчество Жюля Верна, стилистику его романов. "Я пришел к мысли, — заключает режиссер, — что волшебство жюльверновских произведений в том, что мы могли бы назвать особой сферой романтико-фантастического приключенчества".

И действительно, эта романтическая струя оказывается едва ли не самой главной в фильме Земана. Окутанный тайной, загадочный остров со скалистыми берегами, напоминающий по форме опрокинутую чашку, дно которой представляет собой кратер погасшего вулкана, извергающий, правда, лишь для маскировки и по воле поселившихся здесь пиратов, клубы черного дыма.

Еще более необычен сам город пиратов, порвавших все связи с человечеством, построенный в скалах огромной пещеры, в глубине остывшего жерла, по берегам образовавшегося здесь небольшого озера. Включенная в фильм К. Земаном и мастерски снятая сцена борьбы Харта с гигантским осьминогом, подобный "Наутилусу" веретенообразный подводный "буксир" главаря морских разбойников невольно напоминают нам излюбленные мотивы романов Жюля Верна.

Но главное, что помогло режиссеру ввести зрителя в атмосферу

жюльверновской фантастики, это своеобразный пролог фильма — веселое, лукаво-ироническое обозрение техники конца прошлого столетия. Следя за причудливыми и нелепыми в своей старомодности аппаратами, которые вереницей возникают после старинных, стилизованных портретов писателя, его неторопливо листаемых книг, лежащих на столе, мы словно вступаем в медленно разворачивающееся повествование.

И вот что особенно любопытно. Этот "парад" неуклюжих, устаревших машин вовсе не внешний привесок и не только занимательная экспозиция, "вводящая" в стилистику фильма. Несомненно, он позволяет настроить зрителя на определенную эмоциональную тональность восприятия, показать, что и сам режиссер не без улыбки приступает к экранному прочтению своего любимого писателя, так как время, отделяющее нас от его творений, не прошло даром. Земан не закрывает глаз ни на однокрасочность и прямолинейность психологических характеристик, свойственных жюльверновской прозе, его положительным и отрицательным персонажам, будь то одержимые идеей ученые, свирепые бандиты или идеализированные романтические герои и героини, ни на наивную архаичность предлагаемых им сюжетных конструкций. Все это его вполне устраивает, все это ему близко и дорого. Режиссер стремится не унизить, не возвысить Жюля Верна, а увидеть его глазами человека XX века, художника социалистического мира. "Еще в юные годы, — рассказывал мне Карел Земан, — начитавшись жюльверновских романов и затем впервые увидев реальное море, я был немного удивлен и разочарован, так как представлял себе его по описаниям французского фантаста и по иллюстрациям к его книгам куда более романтичным". В этой фразе хорошо выражено земановское отношение к романтике, которая не должна мешать "реализму мышления", лежащему, по его мнению, в основе сказочной мудрости и фантастического образа.

Наблюдательность Земана-художника позволяет ему проанализировать особенности человеческой мысли, характер технического прогресса и уловить примечательную черту — совершенно новая, не известная до того конструктивная идея часто заключена в привычную, уже устоявшуюся форму. В самом факте почти гротескного несовпадения внешнего облика и содержания — источник подлинного комизма. Рыбообразные подводные лодки с иллюминатором-глазом и механическими веслами-плавниками, летательные аппараты, похожие на велосипеды или парусные ялики,

первоначальные автомобили, напоминающие моторизованные фаэтоны, — такова неизбежная *реальная* "заземленность" фантазии, ее прикованность к предыдущим стадиям и предшествующим образцам, даже если она принадлежит одному из самых блистательных выдумщиков и фантазеров.

Точность, с которой Земан воспроизводит и материализует фантастическую реальность жюльверновского мира, создает ощущение документальности, той достоверности и убедительности внутренней связи деталей, которые можно было бы назвать особой художественной логикой, чрезвычайно ценной и необходимой научной фантастике. Без преувеличения, любой самый искусный мастер, работающий в этой области, может позавидовать искусству Земана, его умению сделать фантастическое зримым, конкретно воплощенным, реально ощутимым.

Но эти размышления мастера о природе человеческой фантазии непосредственно связаны с главной идеей фильма, утверждающей необходимость научного прогресса, неодолимую силу его поступательного развития. И тут наглядно выступает актуальность картины, ее связь с современными социально-историческими коллизиями, и становится особенно ясным выбор литературного первоисточника, на котором остановился режиссер.

Его аллегории и иносказания прозрачны, его гражданская позиция активна и недвусмысленна. Мрачная и основательно окопавшаяся на острове корпорация международных бандитов, возглавляемая самозванным графом д'Артигасом, похищенная вместе с изобретателем тайна устройства исключительной взрывной силы, опасность того, что выдающееся по своему значению научное открытие может быть использовано реакцией в корыстных целях, во вред человечеству, стать угрозой самому его существованию — все это в годы, когда атомное оружие, его влияние на судьбы мира, стремление к его обузданию и запрету оказались в центре внимания мировой общественности, свидетельствовало о почти газетной злободневности творчества Земана и уж, во всяком случае, не требовало дополнительной расшифровки и комментариев.

Рассказывая о судьбе профессора Рока, о "слепоте" гениального изобретателя, стоившей ему жизни, Земан утверждает всем своим фильмом мысль о том, что ученый должен быть гражданином, что он не может отрешиться от социальной роли своих изобретений, не думать о нравственных и политических последствиях развития науки, отступать от ее гуманистических целей. Даже самые величайшие

открытия, став орудием в руках реакционной кучки своекорыстных дельцов и политиканов или международных бандитов и авантюристов, как это показано в фильме, могут принести неисчислимые беды человечеству. История Тома Рока — это трагедия ученого, слишком поздно осознавшего эти простые истины. И картина Земана — не просто цепь увлекательных приключений или коллаж наивных, сдобренных стилизованной архаикой гравюр. Она полна моральных требовании, категорических императивов. Это фильм — призыв и урок, фильм-предупреждение.

Мне думается, что в своей книге о кинофантастике Г. Гуревич не понял, что точность деталей, передающих со всей убедительностью "антураж прошлого столетия", отнюдь не обязательно должна "разоблачать фантазию", работать против фантастики. Не вникнув в суть земановской фантастики, его художественной методики, оперирующей категориями метафор и иносказаний, писатель-фантаст, по-своему понимая степень фантастичности, сокрушается, что жюльверновская "выдумка" не устарела, осталась фантастической, но "обстановка", в которой ныне существуют подобные изобретения, сменилась полностью. Несоответствие этой "мерки" и того, что сделал К. Земан, явное. "Детали сохранены… — иронизирует автор книги. — Допотопная техника, громоздкие телефоны прошлого века, пузатые подводные лодки с лопастями-веслами, бикфордов шнур для атомной пушки; сочетание старины с фантастикой еще подчеркнуто мультипликацией.

Да, когда Жюль Верн писал свою книгу, он представлял себе именно такие картины". И хотя фильм "смотрится с наслаждением, но эта картина не о великом изобретении, а о близоруком мечтателе…"[1].

И суровый критик предлагает режиссеру дилемму: или "сохранив текст автора, отказаться от фантастики, или, сохранив фантазию, отступить от текста"[9].

Ему и невдомек, что подобная "альтернатива" для Земана совершенно неприемлема и противоречит тем целям, которые он перед собой ставил. В том-то и дело, что мастер, как это явствует из самого фильма, из замечаний и интервью самого Земава, из всего его художественного опыта, сумел сочетать "старину" с фантазией (в этом Г. Гуревич прав), соединяя в едином синтезе рисованное и объемно-мультипликационное кино с живыми актерами. И это замечательное мастерство заслуженно принесло ему небывалую до того творческую победу, так как несло в себе активное авторское отношение, ироничный и добрый взгляд художника наших дней, взгляд нашего

современника-фантаста, который как раз и не почувствовал Г. Гуревич.

Карел Земан не мог отказаться от жюльверновского "текста" во имя "фантастики", ему нужен был подлинный Жюль Верн, и мы видели, с какой осторожностью и тщательностью, с каким пониманием стиля писателя совмещал режиссер в одном фильме различные его мотивы, как тонко "комментировал" своей иронией и юмором, воспроизводя и в то же время незаметно меняя атмосферу, вводя героев французского фантаста в свое современное произведение, современное прочтение острейшей проблемы нашего, XX, а не прошлого века — проблемы соотношения научного прогресса и гуманизма. "Я выбрал для экранизации именно этот роман, — говорит Земан, — прежде всего из-за актуальности его центральной темы. Но даже чувствуя архаичность и старомодность некоторых мотивов и форм Жюля Верна, я восхищался смелостью его фантазии и благородством мысли. То, о чем он говорил столько лет назад, волнует нас и будет волновать наших потомков".

Карел Земан признавался, что, ставя фильм, работая над воплощением жюльверновского произведения, он все время "смешивал улыбку с восхищением. И не забывал о романтике, которой так богат Жюль Верн и которая больше всего и привлекает к нему внимание молодежи".

В то время как могучее орудие профессора Рока взрывается вместе с ним, образуя огромное, черное, грибообразное облако, воздушный шар, в гондоле которого Симон Харт и Жанна, летит, поднимаясь все выше, залитый лучами солнца. Воздушный шар тоже перекочевал в этот фильм "Тайна острова Бэк-Кап" из других произведений Жюля Верна.

Картина Земана действительно не укладывается в рамки "обычной фантастики". В ней все существует по законам мультипликационной условности и романтики. Куклы и всевозможные объемные макеты — водолазы на подводных велосипедах, гигантский осьминог, с которым сражается Харт, рисованные задники-декорации, на фоне которых происходит действие, живые актеры — все это вмещается в одну "движущуюся гравюру". И ни один из этих компонентов не существует в фильме самостоятельно, отдельно, между ними нет четкой границы и резкого перехода, они взаимодействуют слитно, гармонично, как единый кинематографический образ, единое пластическо-динамическое решение. Создать подобный синтез, сохранить на протяжении всего фильма существующее в нем

художественное "равновесие" — труднейшая задача.

И, может быть, самое сложное — вписать в эту изобразительную стилистику игру актера, найти такую форму актерского исполнения, чтобы она полностью соответствовала стилю каждого кадра, не разрушала его. Нужно было изобрести острую манеру игры, такую, чтобы она была и правдива, и убедительна, и в то же время стилизованна. С этим были связаны условность плоскостного "двухмерного" движения и жеста, характер монтажа, длина кадров, частая смена планов. Актер не превращался в сверхмарионетку, как об этом мечтал когда-то известный английский режиссер Гордон Крэг, объявивший это высшей формой "чистой" театральности. Актер как бы "умирал" в режиссере. Но он жил жизнью роли в предлагаемых обстоятельствах, которые были более жесткими, чем обычно, и требовали от него подчинения общему замыслу, умения выразить себя в его строгих пределах.

О том, насколько точным и соразмерным с пластическим решением кадра должно было быть каждое движение актера, говорит следующий эпизод, происшедший во время съемок фильма.

Для того чтобы подчеркнуть мнимый аристократизм самозванного графа д'Артигаса, режиссер попросил актера почесать тростью спину. Но этот чисто бытовой жест немедленно разрушил стилистику всей сцены и от него пришлось отказаться.

Карел Земан формировал кадр, как художник рисует фреску, и в этом огромном коллаже человек-актер был одной из составных частей целого. Соотношение актерской игры с художественной стилизацией, ставшее важнейшим условием существования земановских фильмов, то усложнялось, то облегчалось подменой актеров куклами — этого требовали законы комбинированной съемки, замысловатые трюки, — и режиссерский сценарий фильма, и без того похожий на партитуру сложного симфонического произведения, испещренный множеством значков и пометок, выглядел еще более загадочным. Неподвижность камеры, вызванная многократными экспозициями, также помогала создавать определенную стилистическую доминанту (стилизацию под плоскостную изобразительную манеру кадра-гравюры).

Возможны ли в фильмах земановского типа полнокровные актерские образы, психологически многогранные характеры? Будущее покажет, что каждый раз мастер решал актерскую проблему заново, в соответствии с избранным литературным материалом и режиссерским замыслом. Мы уже знаем, что в предыдущем его фильме "Путешествие в доисторические времена" трюковая часть снималась

отдельно от игровой и даже территориально съемка происходила в разных сферах. Их соединяли сюжет и монтаж. В "Тайне острова Бэк-Кап", где "гравюрная" стилистика была подчеркнута кроме всего прочего проведенными через весь кадр сверху и снизу горизонтальными прямыми линиями, актер, оживающие макеты и рисунки должны были вступать в более сложные и непосредственные взаимоотношения.

Картина была удостоена "Гран при" на Международном фестивале, состоявшемся в 1958 году во время Всемирной выставки в Брюсселе. Критики прежде всего отмечали новизну, новаторство фильма. "Оригинальность этого произведения, — писала бельгийская газета "Пепль", — в том, что оно соединяет преимущества научной кинофантастики с необычайными возможностями рисованного фильма, кукольной мультипликации и трюковым оживлением неодушевленных предметов. Благодаря этому картина воспроизводит на экране подлинный мир Жюля Верна".

Другая газета "Либр бельжик" считает, что принцип, из которого исходит Карел Земан, состоит в умении "предвосхищать, основываясь на прошлом". "В этом смысле, — заключал автор статьи, — характерно, что киносатира Земана, изящно подчеркивая старомодность изображаемых изобретений XIX века и создавая парадоксальную поэзию стилизованных образов, придает тем самым идее картины особую остроту и актуальность". Заслугой режиссера считалось то, что Земан, не лишая себя удовольствия поиронизировать над причудливым детством нынешней техники, не выходя за пределы символических обобщений, возвращается к собственной эпохе и говорит о чрезвычайно важной теме атомной угрозы в современном мире, о создаваемой ею международной напряженности и об ответственности науки перед человечеством. Воспроизводя "с документальной точностью" ретроспективу "былых времен", Земан дает нам возможность реально ощутить масштабы научного прогресса человеческой мысли, стремительно и закономерно движущейся в будущее.

Интересно отметить также, что картина была высоко оценена кинематографистами, в том числе Жаком Тати, режиссером, во многом близком по своему творческому складу Земану. Посмотрев в 1961 году в Праге "Тайну острова Бэк-Кап", французский мастер сказал, что, по его мнению, своеобразие и богатство использованных в фильме художественных средств открывает кинематографу новые пути. "Если бы я познакомился с картиной Земана до того, как я снял "Каникулы г-

на Юло", я бы, вероятно, тоже попытался использовать подобную технику". Другой французский режиссер — Ив Робер — выразил свое восхищение произведением чешского коллеги тем, что включил в свою комедию "Семейство Фенуйаров" эпизод, разыгрываемый в трюме и выполненный в стиле Земана.

Если "Вдохновение" и "Король Лавра" были высшим взлетом земановского творчества, когда он занимался "чистой" мультипликацией, то "Тайна острова Бэк-Кап" — вершина нового периода — трюкового комбинированного фильма. Картина имела огромное воспитательное значение и стала одним из любимых приключенческих фильмов чехословацкой молодежи. И здесь режиссер шел, как и раньше, в ногу с жизнью, с развитием социалистического искусства. Чехословацкая пресса назвала Земана "Жюлем Верном кинематографа". Картина получила призы на многих международных фестивалях. Ей присудила в 1959 году свои главные международные премии французская киноакадемия и французская кинокритика. Картину приобрели даже американские прокатчики, выпустив одновременно в 110 кинотеатрах.

Мастер и сам чувствовал, что нашел верный ключ к творчеству своего любимого писателя. С этого времени мысль снова обратиться к произведениям Жюля Верна не покидает его. В Америке "Тайна острова Бэк-Кап" шла под названием "Таинственный мир Жюля Верна". А сам Земан мечтал снять под этим названием целую серию картин по романам знаменитого фантаста. Но, как всегда, нежелание повторять найденное, жажда новых открытий определяли поиск режиссера. Прошло восемь лет, было создано несколько фильмов, и среди них такие значительные для творческого пути Земана полнометражные картины, как "Барон Мюнхгаузен" и "Хроника шута" (в нашем прокате "Два мушкетера"), прежде чем он снова обратился к жюльверновской теме и поставил "Похищенный дирижабль".

В эти годы, хотя Земан и не порывает с "чистой" мультипликацией (в 1959 году, уже после "Тайны острова Бэк-Кап", был создан цветной одночастевый фильм "Пан Прокоук — акробат"), получает дальнейшее, более полное развитие его концепция полнометражного трюкового фильма с комбинированными съемками и живыми актерами.

Многое идет здесь от эстетики комических фильмов немого периода, недаром Дуглас Фэрбенкс всегда представлялся мастеру идеальным образцом актера, которому он мог бы поручить самые ответственные роли в своих фильмах и который, несомненно, сумел

бы уловить самую суть его замыслов и стиля буквально с полуслова.

Впрочем, не менее характерно для Земана и то, что в "Похищенном дирижабле" он свободно перерабатывает и использует сюжет романа Жюля Верна "Два года каникул", включая в картину мотивы и из других произведений писателя, и то, что он вновь обращается к фильму для детей и с участием детей. Это своеобразный фильм-игра, построенный, как обычно у Земана, на стилизации и комбинированных съемках.

Уже титры фильма вписаны в изящную виньетку, за которой разворачивается экспозиция — излюбленный земановский прием, сразу же создающий дистанцию времени, своеобразную ретроспективу. Мы попадаем в 1891 год, на пражскую выставку техники. Это уже знакомый нам по "Тайне острова Бэк-Кап" и эффектный ход — обозрение технических открытий, умело воссозданная и подаваемая с некоторой иронической остраненностью атмосфера прошлого века.

Но простого повтора уже найденного нет. Ощущение, "аромат" эпохи, естественно, те же, однако тональность экспозиции в этом фильме совсем иная — празднично-ярмарочная. Мы видим конки, со звоном проезжающие по улицам города, моды тех лет. Воздушный шар, торжественно, под музыку опускающийся на ажурный силуэт моста. В его гондоле — танцовщицы, эффектно отплясывающие канкан. На огромных механических крыльях — нечто вроде воздушного велосипеда — планирует человек. Это тоже как будто было, но теперь он проносится перед нами под ярмарочные выкрики рекламы. Иллюзионист, окруженный группой молодежи, проделывает свои фокусы, но тут же попадается на обмане. Традиционное для того времени уличное фотографирование, но опять новая лукавая деталь — объектив ловко прикрыт шляпой "моментальщика".

И, наконец, главная достопримечательность выставки, привлекающая всеобщее внимание, — огромный дирижабль, демонстрируемый в качестве сенсационной технической новинки его изобретателем и владельцем, г-ном Финдейсом. Он предлагает желающим совершить пробный полет над Прагой, который должен быть своеобразной рекламой его детища.

Но взрослые с опаской взирают на гигантское сооружение: только что на глазах у посетителей выставки взорвался и сгорел воздушный шар, и никто не хочет рисковать. Лишь пятеро подростков, с любопытством осматривавших дирижабль, взбираются в его гондолу.

Обрадованный хозяин обещал им бесплатный полет и

увлекательный осмотр города сверху. Но у мальчишек свои планы и замыслы. Их увлекает возможность загадочного воздушного путешествия. Клинья, к которым был прикреплен дирижабль, неожиданно сорваны. Не выдержав сильного толчка, его хозяин падает, а огромный летательный аппарат вместе с пятью смельчаками парит над расстилающейся перед ними Прагой и устремляется в неведомые просторы, держа путь к океану.

Этот веселый приключенческий фильм Земан строит так, что три параллельные линии, по которым развивается действие, то и дело переплетаются.

Происшествие сенсационно, и у Земана впервые появляется повод показать в своем фильме прессу. Редакцию журнала "Кругозор" в эти дни буквально лихорадит. Заседает редколлегия, публикуются сногсшибательные репортажи и информации. Журналист Ардан организует спасательную экспедицию.

Еще одну "заинтересованную сторону" представляет полиция — в ее глазах отважные воздухоплаватели, которыми восхищается общественное мнение, — преступники. Срочно выясняются имена мальчишек, похитивших дирижабль. Составляются досье. Родителей вызывают в суд. "Параллелизм" действия рождает множество курьезных ситуаций. В то время как бабушка одного из мальчуганов отстреливается от любопытных журналистов, вопросы которых ей осточертели, в "игру" вступают все более могущественные силы. Начинают свою секретную работу правительственные канцелярии многих стран. Встречаются боссы военной промышленности и генералы. Срочно инструктируются и посылаются на задание шпионы. Дирижабль имеет военное значение, и тайна его устройства, его "летные качества" и заполняющая его смесь, которую купающийся в славе г-н Финдейс объявляет обладающей особыми качествами и негорючей, интересует всех. Все хотят прибрать к рукам это оказавшееся столь эффективным изобретение, использовать его в своих целях.

Между тем дирижабль продолжает полет. Ускользнувшие от погони путешественники плывут в своей гондоле над бескрайним простором океана. И Земан не упускает случая создать с помощью многократной экспозиции эффектнейшие кадры. Только что летевший на фоне величественных покрытых снегом горных вершин дирижабль грозит рухнуть в пучину вод. Окруженный морскими птицами, он парит в зареве заката. Мирные сцены в гондоле — радость непривычных ощущений полета, выборы капитана, полуденная

трапеза, исследование маршрута по компасу и карте — сменяются тревожными, драматическими. Один из путешественников чуть не вываливается из гондолы. Дирижабль снижается и замедляет ход, и ребятам все время приходится избавляться от балласта. Не на шутку разыгрывается буря. Режиссер, естественно, не мог упустить возможности показать бушующий океан и отважных путешественников над клокочущей стихией.

Теперь, чтобы уменьшить вес груза, который несет дирижабль, приходится выбросить в воду все, включая и саму гондолу, и лететь, держась за стропы, стоя на раме. Порывы ветра бросают воздушный корабль из стороны в сторону.

Как и раньше в других своих фильмах, режиссер снимает на дальних планах кукол, на крупных — живых актеров.

Изобразительная канва фильма пестра, многообразна. В одном из эпизодов возникают, например, рисунки, изображающие пародийно кошмарный сон, который снится матери одного из мальчишек. Ей представляется, что ее сын пойман, его осудили и ведут на эшафот, окруженный толпой. Вообще, все сцены, связанные с судом, полицией, шпионами, выполнены в гротескной, остросатирической манере.

Так изображены, например, полицейские, безуспешно преследующие ребят на другом дирижабле, или тайное заседание шпионов, восседающих на креслах, на спинке каждого из которых указан номер.

С теми, кто не справился со своим заданием, безжалостно расправляются — один лишь поворот рычага, и кресла переворачиваются, шпионы летят в бездонные камеры. Лишь один за номером 13 остается цел, ему поручается новое задание.

Колоритно, ярко и иронически зло описывается и повседневный быт редакции. Только что в невероятной суматохе и спешке подготовлена критическая полоса о малолетних похитителях дирижабля. Но неожиданно выясняется, что один из пятерых мальчуганов — сын прокурора, и эффектно подготовленная публикация отменяется.

Как и в "Тайне острова Бэк-Кап", одновременно на заднем плане разворачивается романтическая история. Редактор "Кругозора" Ардан неравнодушен к красавице — дочерн Финдейса, который теперь, прославившись, получил титул "единственного и исключительного поставщика дирижаблей правительству". За беседой влюбленных следит шпион. Прячась, как обычно, за развернутой газетой, он просовывает вперед трость, в набалдашник которой вмонтирован

микрофон. Комизм ситуации довершает традиционный иронический штрих — подслушиванию все время мешает отчаянно жужжащая пчела, от которой никак не удается избавиться. Карел Земан остается верен себе, своим излюбленным мотивам и стилю. Дирижабль в конце концов приземляется на небольшом необитаемом острове. Мальчишки успевают выскочить, и он тут же взрывается. Амбиции изобретателя, претендующего на то, что он нашел какой-то необыкновенный, имеющий особое военное значение газ, оказываются несостоятельными. Милитаристы, поднявшие вокруг истории с дирижаблем необычайную возню, потерпели поражение и высмеяны.

А дети? Что делают они на необитаемом острове? Дети остаются детьми, и это очень важно, ведь именно им посвящает свой фильм Земан. Они живут весело и увлеченно, как робинзоны. Ловят экзотически ярких бабочек, стреляют из лука. Наблюдают за носорогом, показавшимся в зарослях. Карабкаются по скалам, осматривая остров. С обычной для него "мельесовской" изобретательностью Земан придумывает живописные макеты, создает кукол, которые превосходно дополняют общую атмосферу романтико-фантастического приключенческого фильма.

И характерное для режиссера движение к финалу. В лунную ночь, вглядываясь в дымку, возникающую в проеме скал, выступающих над океаном, ребята вдруг замечают подводный корабль, всплывающий и вновь погружающийся в глубины вод.

Нетрудно догадаться, что Земан не мог отказать себе в удовольствии показать в фильме и любимейшего героя жюльверновских романов — легендарного капитана Немо, в резиденции которого удается побывать одному из пятерых мальчишек. Еще несколько головокружительных приключений — сражение с пиратами, встреча в открытом море с акулой — и фильм завершается. Путешественников находят, они оказываются в объятиях родителей, их награждают медалями за храбрость.

Маленький смешной паровозик тех времен, натужно пыхтя, тянет вагоны, в одном из которых едут герои фильма. Поезд медленно входит в туннель.

Вряд ли есть необходимость подробно разбирать игру актеров, особенно исполнителей главных детских ролей.

Как и в предыдущем фильме Земана с юными искателями приключении — "Путешествие в доисторические времена", — исполнители ролей вписаны в определенную, строго продуманную режиссером обстановку, в выстроенный по законам "мельесовского

кинематографа" и стилизованный в каждой своей мизансцене кадр.

Здесь нет актерского перевоплощения — это, скорее, искусство представления, главную партию в котором играет режиссер-художник. "Я искал, как всегда, такой сюжет, — говорил Карел Земан вскоре после окончания фильма, — который давал бы мне возможность максимально использовать предлагаемые обстоятельства, не ставил бы никаких преград воображению и позволил бы широко применить все средства выразительности, которыми я владею, способы, найденные мною для воплощения на экране произведений, которые нельзя поставить с помощью обычной техники, — сказок и фантастических приключений. Цель моих экспериментов в кино — проложить свой собственный путь к зрителю".

По-прежнему Земан исходит из изобразительного материала эпохи, кладет его в основу фильма. На этот раз это вырезки из журналов, бытовые жанровые иллюстрации и фотографии конца прошлого века, которые помогают воссоздать атмосферу времени и ввести в нее шутливую, юмористическую интонацию слегка наивного удивления и преклонения перед невероятными открытиями науки, чудесами технического прогресса.

По умению воссоздавать обстановку этот период творчества Земана можно было бы отнести к "ретро" или назвать "кино вещей". Мастер действительно, как никто другой, умеет стилизовать предметы под старину, "вкладывать" в них точные приметы времени. Но вряд ли это определение справедливо до конца. Вещи не заслоняют здесь человека. И хотя действие происходит в иллюзорном трюковом пространстве, в известном смысле даже более широком и свободном, чем раньше, и этой большей частью нереальной, фантастической, вымышленной среде соответствуют костюмы и "маски" действующих лиц, их условные амплуа, герои фильма, пролетев над всей Европой и испытав невероятные приключения, открывают для себя вполне реальные духовные ценности — красоту и силу дружбы, мужество и юношеское дерзание, веру в безграничные возможности человеческого разума, в победу светлых начал в жизни.

Непосредственно вслед за "Похищенным дирижаблем" Земан начинает работу над третьим и пока последним своим жюльверновским фильмом "На комете". Как и некоторые его предыдущие картины, потребовавшие съемок вне павильонов и выходившие по размаху и сложности постановки за пределы возможностей небольшой студии в Готвальдове, фильм частично снимался на "Баррандове" — крупнейшей киностудии Чехословакии.

В основу этого полнометражного фильма положен роман "Гектор Сервадак", вернее, лишь главные его сюжетные мотивы, потому что в данном случае мы имеем дело с интереснейшим и чрезвычайно вольным переосмыслением в кинематографе широко известного произведения. Это один из самых фантастических и в то же время серьезных по тональности повествования романов писателя. Он был опубликован более ста лет назад, в 1877 году.

В фильме, как и в романе, речь идет о довольно солидном, величиной в сотню километров, куске земной поверхности и атмосферы, отделившемся от нашей планеты в результате сильного толчка, вызванного тем, что проходившая близко комета "зацепила" Землю. Комета эта, которой одно из действующих лиц романа — астроном Пальмирен Розет — дает название Галлия, уносит с собой оторвавшуюся часть земной суши, что дает возможность оказавшимся на ней людям впервые в истории человечества странствовать по солнечной системе.

Галлия совершает по своей орбите в течение двух лет полный оборот, и участники этого удивительного путешествия вновь возвращаются почти на то же самое место, откуда оно началось.

В своем романе Жюль Верн то и дело совершает научные экскурсы в области астрономии и космогонии, дает подробное перечисление комет и описание их строения и орбит, рассуждает о Венере и Марсе. Он рассказывает о резких изменениях климата и колебаниях температуры, то доходящей до 60 градусов выше нуля, то грозящей заморозить обитателей Галлии. Число участников необычайного космического полета у него невелико — 36, и хотя действие происходит главным образом на территории Северной Африки, все это европейцы, а не африканцы — французы, русские, испанцы, англичане. Одним из центральных действующих лиц является традиционный для Жюля Верна, не лишенный комических черт персонаж — чудаковатый ученый, фанатик, отрешенный от всего земного и целиком поглощенный теориями, расчетами и наблюдениями за небесными телами, влюбленный в свою комету, честь открытия которой он ни с кем не хочет делить. В книге нет любовной истории, всего лишь намек на нее, писатель сам подчеркивает это обстоятельство и иронически замечает, что "вопреки всем правилам, принятым в романах", последняя глава отнюдь не завершается женитьбой героя. Сразу же по возвращении на Землю Гектор Сервадак выясняет, что женщина, из-за которой (еще до космического "катаклизма", в самом начале повествования) он чуть

было не подрался на дуэли с русским графом, вышла замуж. Наконец, в этом произведении Жюля Верна нет никаких гигантских чудовищ — комета сама по себе безжизненна, лишь птицы, отнюдь не фантастические, а вполне земные, в поисках тепла и пищи назойливо и отчаянно преследуют людей, и с ними приходится вести настоящую войну, в чем-то, может быть, даже подобную той, которую показал в своем известном фильме "Птицы" Альфред Хичкок.

В фильме "На комете", следуя уже сложившимся традициям своего "жюльверновского цикла", своей фантазии и стилю, режиссер уверенно преобразует материал писателя "по его собственным законам", нисколько не нарушая характера образности, обычно свойственной великому французскому фантасту. Парадоксально, но опираясь на все его творчество, он делает фильм более жюльверновским, чем если б он был снят в строгом "буквалистском" соответствии со всеми сюжетными положениями и композицией романа "Гектор Сервадак".

И, конечно, здесь с не меньшей силой, чем в других картинах Земана, дают себя знать его юмор и ирония, его талант тонкого пародиста, мастера характерной детали и комедийно яркого трюка. Изобразительно-динамическая, мультипликационная образность и в этом фильме существенно дополняет его основные игровые эпизоды, придавая им своеобразную "остраненность", эффектно стилизованную шаржированность.

Фильм начинается рассказом от первого лица — это воспоминания молодого офицера Гектора Сервадака о происходивших некогда "грандиозных событиях", от которых у него осталось лишь несколько фотографий. Излюбленный земановский прием — кадр стилизован под старину с использованием "готового" изобразительного материала уже канонизированных, отложившихся в сознании зрителя форм и потому имеющих вполне определенный художественно-содержательный "эквивалент". В данном случае это экзотические открытки конца прошлого века. Еще не закончились титры, а открыточно-яркие, туристски-рекламные кадры с изображением старинной восточной архитектуры, африканской природы, с караваном верблюдов, живописных развалин и мчащихся во весь опор всадников вводят нас в атмосферу действия.

Как всегда, Земан мастерски сочетает вымысел, свободную игру фантазии с точным, почти документальным обозначением времени и места, в которых развиваются события его фильма. Год указан 1888-й. А обстановка акцентирует мотив, отсутствующий у Жюля Верна в этом его произведении, но вполне соответствующий его гуманистическим позициям и мировоззрению — сатирическое изображение колониальных порядков, которые в фильме иронически названы предпринятым империалистическими державами стремлением изо всех сил "расширить цивилизацию". Символ "колониального господства" живая карикатура на завоевателя, — солдат в пробковом шлеме, раскачивающийся над городом на стропилах воздушного шара, надменно сбрасывающий вниз пепел со своей дымящейся сигары.

Режиссер не показывает нам Алжир, хотя в романе средиземноморское побережье этой страны фигурирует в первую очередь. Здесь проходит воинскую службу Гектор Сервадак, и именно вместе с этой частью Земли он оказывается перенесен на комету Галлия. Для Земана же важно лишь то, что это восточная страна, что это *колониальные* войска. Все остальное дорисовывает его богатая

фантазия, создавая сочный, неизменно шаржированный городской пейзаж, пеструю сутолоку восточного базара, молящихся магометан, бедуинов с верблюдами, рабынь, извивающихся в танце, словно выпорхнувших на миг из султанского гарема, — словом, в фильме воспроизведена атмосфера "колониального Востока" конца прошлого века в ее наиболее характерном и типичном выражении. Типическое повернуто здесь своей стереотипностью, "общеобязательностью", ирония и комизм умело используют готовые клише, "расхожесть" и "узнаваемость" которых — сознательно применяемый прием, настраивающий на определенную волну восприятие зрителей и сразу же обнаруживший "невсамделишность" всего, что случится в фильме, и лукавую усмешку автора.

Впрочем, фантастичность происходящего подчеркнута и чисто кинематографическими, монтажно-композиционными средствами, в частности, многочисленными ретроспекциями, переключающими действие в мир воспоминаний и представлений героев. Поручик Сервадак (артист Эмиль Горват) занят геодезическими измерениями местности. Это обычная повседневная реальность его службы. Геодезисты медленно продвигаются вдоль крутого берега, и, кажется, нет выхода за пределы этой будничной прозы с ее привычным однообразием. Но засмотревшись на только что приобретенный на базаре портрет красавицы, Сервадак, неожиданно оступившись, падает в воду. Красочная открытка, которую он держал в руках, расплывается в волнах, образ пленившей его красавицы оживает. Она предстает перед героем в изящном купальнике на берегу, приводит его в чувство и рассказывает ему историю своей жизни. Это уже знакомая нам по другим фильмам Земана традиционная исповедь похищенной работорговцами и бежавшей с пиратского корабля девушки.

Ее рассказ прерывает гроза, во время которой и происходит придуманная Жюлем Верном "путаница в небесной механике".

Этот эпизод Земан решает с большим мастерством. Мы видим все застилающий красный дым, разваливающиеся на глазах здания, силуэт французского бастиона с пушками, летящие во все стороны людские тела, кирпичи. Тучи птиц в небе. Торжественная музыка, которую совсем не к месту и времени начинает извлекать из своих инструментов в пыли и дыму ошалелый от неожиданности военный духовой оркестр. Полковник с высоты форта рассматривает небо, на котором появляется огромный, медленно удаляющийся со знакомыми контурами материков голубоватый земной шар, теперь уже идущий своими путями в безбрежном космическом просторе.

Романтические приключения влюбленных, ухищрения работорговцев, преследующих вырвавшуюся из их жадных рук жертву, сатира на военщину, вооруженную не только пушками, но и инструкциями на все, даже на самые непредвиденные случаи жизни, — все эти линии киноповествования разворачиваются в фильме параллельно.

В романе Жюля Верна его герои лишь постепенно складывают из множества отрывочных сведений и наблюдений общую картину того положения, в котором они оказались в результате "космического катаклизма". В фильме на это нет времени. И весь его стиль не располагает к аналитическим сопоставлениям, к серьезному и всестороннему исследованию фактов.

Необычайное врывается наглядно, мощно, мультипликационно броско. Здесь Земан также прибегает к своему излюбленному мотиву — на людей движутся гигантские звероящеры, чудовищных размеров фантастические рыбы с бронеподобной чешуей и зловещим видом. Эти эпизоды сняты с помощью кукол, причем в некоторых из них использован крупный план. Разъяренный динозавр, с оскаленной пастью и поднятыми лапами, отмахивающийся от неспособных причинить ему никакого вреда пушечных ядер, как от назойливых мух, медленно движется на людей. И не он, а скачущая рядом конница (эффектное совмещение разных планов) кажется совершенно бессильной и даже неправдоподобно миниатюрной, словно она принадлежит к потешным войскам игрушечной Лилипутии. За первым динозавром идут другие, попирая массивными ступнями все на своем пути, грозно возвышаясь над обломками зданий, руинами города. Их неумолимая мерная поступь, их вытаращенные глаза вызывают невообразимую суматоху и панику на базаре.

Но Земан не был бы Земаном, если б весь этот столь серьезно начатый эпизод не приобретал неожиданного комедийно-парадоксального поворота, пародийной тональности.

Дело в том, что возлюбленная Сервадака — красавица-сицилианка Анжелика (артистка Магда Вашариова), которая нашла себе пристанище и укрытие в расположенной на базаре посудной лавке, в этот полный драматического напряжения момент пытается бежать от незваных пришельцев-чудовищ на телеге, груженной кастрюлями. С испугу лошади понесли, и посуда стала оглушительно дребезжать.

И вот этот-то самый невинный, в сущности, кухонный шум, знакомый каждой домашней хозяйке, оказывается для возникших из тьмы времен зловещих гигантов куда более страшным, чем все орудия

вооруженной до зубов военщины. Он заставляет их отступить и повергает в бегство. Более того, саркастическая усмешка Земана получает блестящее завершение: заседает военный совет, выносится поистине историческое решение — уничтожить все старое, обычное, ныне уже не действенное оружие и заменить его новым, сверхсовременным. И мы видим строй солдат, проходящих учения, все так же вымуштрованных и обмундированных по всем правилам, но вместо винтовок важно размахивающих длинными шестами, к которым прикреплены "гирлянды" дребезжащих кастрюль. Кастрюлями, как спасением от всех бед, увешаны даже крылья ветряных мельниц. Парадоксально-гротесковая гипербола, поистине достойная Рабле и Свифта!

Подобных штрихов, не всегда заимствованных непосредственно из этого романа Жюля Верна, но вполне соответствующих духу его творчества, в фильме немало. Герои Жюля Верна рассуждают, например, о том, что комета состоит из минерала, в котором содержится не менее тридцати процентов золота. Если предположить, что Галлия упадет на Землю, в "денежных отношениях" несомненно произойдут радикальные перемены — золото" совершенно обесценится и будет играть роль, вполне соответствующую названию "презренного металла".

И Земан, не желая воспроизводить этот "ученый диалог" между профессором и Сервадаком, создает выразительную и комедийную сцену в кабачке, завсегдатаи которого топчут со смехом разбросанные повсюду и теперь уже никому не нужные деньги.

Фантастическая ситуация позволяет Земану усилить и углубить социальные мотивы произведения, показать, как под давлением чрезвычайных обстоятельств разламываются устои и мораль старого общества. В представлениях о ценностях совершается разительный переворот. Национальная рознь и вражда, так же, как золото — вчерашний непререкаемый авторитет и кумир буржуазного сознания, — так же, как оружие и война, ныне теряют свое значение.

Человеческое достоинство, дружба и любовь — все это в отблеске приближающегося "конца света" приобретает свой истинный, очищенный от всего наносного "первородный" смысл. Старые соперники и молодые влюбленные обнимаются под пристальным взглядом надвигающегося на комету огромного оранжевого зловеще фосфорисцирующего диска воинственной планеты — Марса.

Но вот опасность миновала, комета движется к Земле, и совершается обратный процесс: жадные руки тянутся к деньгам и к

оружию, твердолобые вояки выстраивают солдат, лавочники и работорговцы вновь предъявляют свои претензии и тоже приступают к своим обычным занятиям. И этот ход мысли не случаен, конечно, для Земана. "Мои герои, — говорит он, — словно пережившие кораблекрушение в космосе робинзоны вселенной, смогли найти себя, преодолеть предрассудки и пережитки прошлого лишь до тех пор, пока все не вернулось в старую колею, не повернулось к прежним отношениям. Этому учит не только фантастика старых романов Жюля Верна, но и наша современность".

Карел Земан трактует сюжет как притчу пли философскую сказку, как романтическую историю, иронически рассказанную фантастом, мультипликатором. Любовь в его картине торжествует и, преодолевая неприязнь Жюля Верна к любовной интриге, именно свадьбой заканчивает Земан свой фильм. Анжелика освобождена, вырвана из рук похитителей. Молодые в подвенечных нарядах принимают поздравления.

Но для режиссера-сказочника это еще не конец повествования. Мы вновь видим скалу, с которой упал вначале герой фильма, его самого, лежащего в беспамятстве, открытку с изображением красавицы, омываемую прибоем, солдата, бегущего к нему на выручку. И, наконец, очнувшегося от своих грез Сервадака. Все происходило лишь в его воображении.

От фильма к фильму углубляются и усложняются задачи, которые ставит перед собой режиссер. Картина "На комете" сложна не только по проблематике и композиции. Она с еще большей последовательностью и мастерством сплетает в ткани фильма такие разнородные элементы, как живые актеры, "оживающие" куклы и макеты, натурные съемки и рисованная мультипликация. Сохранить при этом жанрово-стилистическое единство, пластическую цельность и законченность выражения очень непросто.

Земан отказывается от чрезмерной приподнятости и пафоса, которым проникнуты некоторые страницы жюльверновского романа. На отделенном многими километрами от Земли космическом острове, несмотря на необычайность обстановки, возникают знакомые конфликты, за пышным флером и экзотикой "внеземной фантастики" бушуют те же земные страсти.

Вполне понятно также, что для художника, живущего и работающего в атмосфере социалистической действительности, оказались важны не столько романтические и несколько туманные социально-утопические идеи, которыми пронизан роман Жюля Верна,

не некий прообраз своеобразной трудовой коммуны, которую из весьма разношерстного сообщества новоявленных обитателей кометы стремится создать его герой Гектор Сервадак, а прежде всего мотивы критические, антибуржуазные. И главный его сатирический удар направлен, как и раньше, против милитаризма и войны, в защиту прогресса и человечности.

Карел Земан нашел свой режиссерский "ключ" для своеобразной трактовки, для оригинального воплощения на экране произведений французского фантаста, своеобразный киноэквивалент его художественного мира. Идеи, темы и образы, которые ему близки были в течение всей жизни, система выразительных средств, которую он как художник выработал, как нельзя лучше соответствовали решению такой задачи.

"Барон Мюнхгаузен"

Еще не завершен "жюльверновский цикл" фильмов и на экранах Европы и Америки продолжает идти "Тайна острова Бэк-Кап", а дерзновенная мысль Земана уже направлена в совершенно новую сферу образов, связанную с не менее сложными творческими поисками. Он начинает работу над полнометражным фильмом "Барон Мюнхгаузен".

Всякого, кто берется за осуществление подобной задачи, подстерегают трудности специфические. Прежде всего, общеизвестный или, как выражается сам режиссер, "международный" сюжет, который уже не раз снимали, знаменитый литературный персонаж, о котором каждый с детства имеет уже сложившееся представление.

Нужна точность мыслей и характеристик, способных убедить и увлечь зрителя. Но дело не только в этом. Произведение, полное народного юмора, ярких красок, предъявляет иные, более серьезные требования к каждой детали и общему характеру художественно-изобразительного решения фильма, требует иного соотношения между пластической структурой кадра и игрой актера. И наконец, что тоже очень важно, необходим композиционно выраженный, самостоятельный взгляд, драматургический ход, способный придать сегодняшнее звучание традиционным мотивам и образам, помочь нанизать на единую цепь режиссерского замысла брелоки уморительных анекдотов и невероятных приключений, которые поведал миру неистощимый в своих выдумках враль — барон Мюнхгаузен.

Известно, что под такой фамилией действительно существовал в Германии в XVIII веке юнкер, служивший одно время в русской армии, участвовавший в войне с турками и позже хвастливо рассказавший о своих "необыкновенных" подвигах. В 1785 году Эрих Распе, а вслед за ним другой немецкий писатель, Готфрид Бюргер, спародировали и по-своему обработали эти рассказы, придав им характер острой и злой сатиры на чванливое и невежественное дворянство, создав таким образом ставший нарицательным тип.

Нельзя вместе с тем не видеть связи "мюнхгаузад" с народным

творчеством и с давними литературными традициями, в частности с книгами о фантастических экспедициях в мир космоса (например, "Иной свет" Сирано де Бержерака) и о невероятных путешествиях ("Путешествия Гулливера" Джонатана Свифта). Это мир образов, принципиально близкий и родственный творчеству Карела Земана, "мельесовской линии" в истории кино, художественным возможностям мультипликационного и трюкового фильма.

В "Бароне Мюнхгаузене" режиссер вновь, на ином материале и в иной трактовке, обращается к своей излюбленной теме, которой он уже не раз касался. Его волнует мысль о разных типах человеческой фантазии и ее роли и значении в жизни современного общества. И так как фильм создавался в годы, которые стали началом нового этапа в исследовании космоса, заманчиво было сопоставить фантазера прошлых лет — одного из самых безудержных выдумщиков и вдохновенных лжецов — Мюнхгаузена, пребывающего в вечном и непримиримом разладе с истиной и достоверностью, и человека наших дней, способного благодаря прогрессу науки и техники сделать вполне реальными сказочные и несбыточные, казалось, мечты о полете в другие миры, в просторы вселенной. Критика справедливо писала в дни выхода фильма на экран, что в нем "вчерашняя неправдоподобная утопия переплетается с действительностью сегодняшнего и завтрашнего дня"[1].

Стремясь осуществить этот смелый замысел, Земан решительно ломает привычное строение сюжета "Мюнхгаузена" и вводит в фильм совершенно неожиданного героя — современного космонавта Тоника.

Картина начинается с ночной грозы, с сильного, льющего в темноте дождя; высвечены цветы, следы — отпечатки человеческих ног на размокшей земле. Те самые следы, о которых поется в песнях и которые останутся, вероятно, "на пыльных тропинках далеких планет", когда по ним пройдут люди. Следы — символ безграничных возможностей фантазии, ее дерзкого взлета от болот до звезд, символ, "настраивающий" зрителя на размышления, цветы — знак того, что в фильме цвет, яркость, красочность восприятия жизни играют особую роль. Затем в голубом, очищенном грозой небе — летательные аппараты всех конструкций и величин: от первоначального, примитивного, до космической ракеты наших дней.

Карел Земан и здесь не удержался от излюбленного мотива привычной для него экспозиции. И от "волшебного" мотива спа, грезы: происходящее в фильме — видения космонавта, раненного во время полета.

Все увеличивающийся по мере приближения к нам диск Луны, и снова следы человеческих ног — теперь уже на лунной поверхности. Космонавт в скафандре, сняв перчатки, заводит граммофон — фантазия действительно перемешана со сказочностародавней былью.

Где же еще встретиться членам жюльверновского "пушечного клуба", знаменитым выдумщикам всех времен, капитанам внеземных маршрутов, как не на Луне! И нет, разумеется, ничего удивительного, что именно здесь знакомится Тоник с Сирано де Бержераком и бароном Мюнхгаузеном, которые принимают его за "лунного человека".

Итак, приключения барона Мюнхгаузена Земан, в отличие от всех своих предшественников, обращавшихся к этому сюжету, рассматривает как фантазию современного человека и начинает в космосе, на Луне. Именно отсюда совершают космонавт и барон головокружительное путешествие в мир вымысла и приключений. Точнее, Мюнхгаузен берет Тоника с собой на Землю, и они, предприняв на корабле, запряженном пегасами, молниеносный полет от Луны до "страны полумесяца", приземляются в сказочной столице Турции, Царьграде, и оказываются во дворце Великого Султана, которому барон хочет представить своего нового друга — "лунного человека".

Пряная экзотика дворца с великолепием восточной архитектуры и полуобнаженными танцовщицами, извивающимися в экстазе, разговор между "лунным человеком" Тоником и его спутником, происходящий с помощью звуковых сигналов, подобных азбуке Морзе, но издаваемых на аккордеоне или дудке и подкрепляемых жестами барона Мюнхгаузена, ироническая аудиенция у Султана, игра с Султаном в шахматы на крыше дворца — все это создает веселую атмосферу остроумной пародии и сказки, в которой Земан чувствует себя привычно и непринужденно.

Как всегда, для художественного решения фильма ему необходима конкретная изобразительная основа, опираясь на которую можно строить пластику каждого эпизода и всей картины в определенном стилистическом ключе. И Земан использует для этого иллюстрации к "Приключениям барона Мюнхгаузена" одного из самых известных французских графиков прошлого века — Гюстава Доре. Для режиссера важны и гротесковая яркость этих рисунков и поразительный их динамизм, словно в каждое изображение, в каждую сценку вложена развернутая пантомимическая программа, изобретательно разыгрываемая рисованными персонажами. Фантастичность как бы

сама собой, естественно и полно включена в этот стиль, утонченно-грациозный и острый.

Выбор Земана, несомненно, определялся и тем, что замечательные, многократно переиздававшиеся иллюстрации Доре к "Приключениям барона Мюнхгаузена" с детства вошли в сознание многих поколений читателей этой популярнейшей книги и, можно сказать, срослись в восприятии зрителя с обликом ее героя, с гротесковой причудливостью его необыкновенных "подвигов".

Тонкое пластическое ощущение движения и пространства в рисунке и композиции фигур роднит и сближает Доре с мультипликацией, с той виртуозностью в построении комических ситуаций, с которой у нас обычно ассоциируются фильмы Диснея. Однако сложность, "бисерность" его графической манеры, часто основывающейся на причудливом сочетании линий и пятен, изысканность и прихотливость штриха, которым "вылеплены" персонажи и среда, рассчитанные на пристальное разглядывание, чрезвычайно затрудняют прямое использование рисунков Доре на экране, непосредственное "оживление" их покадровой съемкой.

Прекрасно понимая это, Земан применяет стилистику, близкую Доре, отнюдь не для мультипликационного воспроизведения отдельных сцен, а для пластического решения всего фильма в целом. Гравюрная завершенность и стилизованность в композиции кадра и в оформлении декораций, столь ценные режиссеру в других его фильмах, здесь получают дальнейшее развитие и приобретают гораздо большую свободу как в использовании двухмерного пространства, так и глубины перспективы.

Как и сама фантазия Мюнхгаузена, фильм, рассказывающий о его приключениях, необычайно динамичен. Похищение из султанского дворца принцессы Бианки, во время которого разыгрывается своеобразная "балетная" интермедия — схватка-дуэль двух наших героев на саблях, разыгрываемая под барабаны, вся проходящая в красных световых рефлексах. Бесчисленные "штабеля" поверженных турок. Клубы красного дыма и пламени, появляющиеся отовсюду, с тем же отсутствием меры, как и все в приключениях неугомонного барона. Бегущие в страхе лошади, бегущие в яростном преследовании башибузуки, а параллельным монтажом — бегущие по лестнице крысы, спасающиеся от пожара. Погоня. Три удаляющиеся фигурки на лошадях — барон, Бианка, Тоник. Скачки, почти как в вестерне, в пустынной горной местности, где на каждом шагу подстерегают пропасти, где гулким эхом отдается клекот орлов.

Любопытно, что Тоник и барон не только соратники, сражающиеся бок о бок против преследующих их головорезов, но и соперники, претендующие на благосклонность принцессы. В этом соперничестве стройного, подтянутого современного молодого человека и изысканного щеголя-аристократа в завитом парике продолжено задуманное Земаном сопоставление персонажей.

Бросившись в воду прямо на лошадях, они попадают на голландский корабль, груженный турецким табаком. "Каюту для дамы, сено для коней и бургундское для господ", — командует капитан. Мужчины курят, повторяя экзотические названия заграничных марок табака. И дым выходит изо рта русалочьей головы, которой украшен нос корабля.

В морском бою одержана небывалая победа: турецкие корабли заблудились в густом дыму и сами потопили друг друга. А затем стремительным потоком следуют и другие знаменитые приключения Мюнхгаузена: плавание на корабле в морских глубинах в утробе проглотившего их кита — неутомимого путешественника, пересекающего все моря на свете: Красное, Черное, Желтое (каждый раз в кадре, изображающем интерьер их необычного судна, меняется цвет воды); вынужденный полет на огромных лапах какой-то фантастической птицы, подобной грифу; головокружительная разведывательная операция верхом на пушечном ядре, во время которой бесстрашный барон зарисовывает расположение войск противника, наконец, возвращение на Луну, где барон снова приветствует всех фантастов, любителей приключений и влюбленных, "которым Луна принадлежала во все времена".

В "Бароне Мюнхгаузене" режиссер широко раздвинул рамки самого понятия "трюковой фильм", придав ему более глубокий смысл, связанный с изобретательной работой художника, точностью деталей изобразительного решения, с особым "артистизмом", который вновь заставляет вспомнить о Земане-мультипликаторе. И прежде всего это относится к использованию в фильме цвета. Его роль, по мысли мастера, отнюдь не фотографична, не информационна. Функция цвета у Земана не раскрашивание, его применение рассчитано не на узнавание, подтверждение правдоподобия увиденного, а на гротесковое остранение детали, подчеркивание ритма, создание эмоциональной атмосферы эпизода. "Я стремлюсь, — говорит режиссер, — оперировать цветом на экране примерно так, как живописец обращается с ним на своем холсте, поэтому он играет у меня не меньшую роль, чем в изобразительном искусстве, являясь

активным драматургическим началом и выполняя такую же важную задачу, как и стилизация движения персонажей и предметов".

Естественно, включаясь в общую гротесково-пародийную стилистику фильма, цветовое решение создает определенную эмоциональную тональность сцены, акцентируя ее ироническое восприятие автором, доводя до крайности, до карикатуры "стереотипы обыденного мышления". Так, в сцене пожара во дворце султана кадр заполняет насыщенный кроваво-красными и коричневыми оттенками дым. "Лунные" же эпизоды заполнены ярким лимонно-зеленым цветом.

Условность цветовых решений подчеркнута двухцветностью — например, красный дым устремляется в желтое небо — и степенью интенсивности — приглушенный в сцене пустыни, он ярко загорается в розе, преподнесенной бароном Бианке. Этот маленький эпизод преподнесения розы режиссер, кстати сказать, репетировал несколько часов подряд, стремясь достичь максимальной точности и пластической выразительности каждого кадра.

Как и в книгах о бароне Мюнхгаузене, в картине нет развернутой драматургии, единого напряженно развивающегося, проведенного через весь фильм действия. Эпизоды-приключения подобны мазкам, серии веселых анекдотов. Эта особенность структуры, придающая фильму известную мозаичность, естественно, потребовала от Земана большого внимания к самому стилю художественного повествования.

Объясняя позже особенности своего метода работы над "Мюнхгаузеном", Земан говорил: "Надо понять, что в трюковом фильме, тем более со столь известным сюжетом, все не так просто. Зритель очень быстро привыкает к характеру технических приемов, к манере изложения, избранной автором, и начинает скучать. Картина поэтому должна представлять собой цепь не-прекращающихся неожиданностей, "взрывающих" равновесие зрительского восприятия. Это может быть не только изобразительный трюк, но и комплексный зримо-звуковой, построенный на остром контрапункте и конфликтном монтаже различных компонентов, это может быть просто деформация звука, шутка в речи актера, в тексте комментария. Каждое такое звено, подобное турдефорсу жонглера, должно быть точно рассчитано, должно иметь строго продуманный ритм и тональность, соответствовать общему характеру сцены". Нетрудно заметить, что выдвигаемые Земаном принципы "непрестанно поджигаемого воображения" близки тому, что С. Эйзенштейн называл "монтажом аттракционов".

Но, несомненно, самой важной и все усложняющейся от фильма к фильму становилась для Земана проблема соотношения актерской игры и художественной стилизации. Известно, что фантастика, приключенческий, трюковой фильм снижают возможности психологической характеристики персонажей, "лимитируют" ее глубину и многоплановость.

Но в подходе к этой проблеме у художника нет раз и навсегда данной меры и шаблона, решать ее каждый раз приходится заново.

Стремясь придать образу главного героя фильма большую характерность, Земан выбирает на роль барона актера с яркой индивидуальностью и подчеркнуто иронической манерой самовосприятия — Милоша Конецкого.

Выбор чрезвычайно удачный. Склонность к гротеску, к стилизации не только помогает актеру "вписаться" в общий план режиссерского замысла, но и дополнить его своей фантазией и оригинальностью. Пластичность жеста и движения, характер комизма актера — все это прекрасно совпадает с рисунком роли, намеченным Земаном. Элегантность светского говоруна, щеголя и ловеласа, безудержное фанфаронство и неиссякаемая находчивость — вот черты, придающие образу барона комическую фантастичность и в то же время реальность, делающую его гротесково сочным и убедительным характером-типом. От выдрессированной сдержанности крэговских марионеток, от схематизма некоторых персонажей прежних фильмов Земана здесь не осталось и тени.

И в то же время игра в трюковом фильме подчинялась особой логике развития образа и техническим средствам того или иного эпизода. Не удивительно, что актер напрочь не узнавал многих сцен, показанных ему в их окончательном варианте.

"Не перестаешь удивляться, — рассказывал Милош Конецкий после завершения работы над фильмом, — когда видишь, что наколдовал режиссер Земан в своей Готвальдовской студии из материала, снятого в Праге…". И тут же Конецкий сделает несколько любопытных замечаний об особенностях актерской игры в трюковом фильме: "Чем больше трюков, — говорит он, — тем кропотливее работа". Своеобразие техники съемок, по его мнению, "уменьшает и в то же время увеличивает свободу действий актера. А к трюковому фильму это относится в еще большей степени. Здесь корсет технической необходимости стесняет актера еще больше, но при этом вынуждает его к глубокому выражению чувств, к предельно простым приемам игры"[10].

Когда один из корреспондентов спросил Милоша Копецкого, не кружилась ли у него голова, когда на огромной высоте он (барон Мюнхгаузен) двигался вместе с космонавтом Тоником по узкому карнизу султанского дворца, актер, усмехаясь, ответил: "Головокружение у меня началось во время просмотра, когда я увидел себя на экране"[11]. Комбинированные съемки, техника многократной экспозиции, использование кукол-дублеров сделали фильм для актера еще более неожиданным, чем для зрителя, незнакомого с "кухней" кинопроизводства.

Даже в ситуациях чрезвычайных и фантастически экстравагантных Конецкий выглядел вполне естественным и не терял в игре удачно найденную тональность. Тем не менее его недоумения были искренними, так как подлинный рисунок роли по-настоящему был ведом только режиссеру. Он один мог представить, какой будет каждая из сцен. Вот как описывает подробности этой работы, которую он назвал "адски трудной". Милош Конецкий: "В подводной сцене, например, я сидел на коне как бы погруженный в морские глубины, однако у меня не было ни малейшего представления, как будут выглядеть мои партнеры. И тем не менее я играл с морскими животными, встречался с русалками, благодарил рыбу за то, что она принесла мне плащ. Все это на самом деле происходило в пустом кино-павильоне, где находился я, а за мной — белое полотно. Я не мог представить себе, как будет выглядеть эта сцена в окончательном варианте, когда она будет дополнена трюковой частью"[12].

И хотя некоторые драматургические линии, например соперничество барона и Тоника в любви к Бианке, предоставляли актерам гораздо больше простора для тонкой и углубленной психологической разработки характеров, точность в прорисовке образа на общем фоне, стремительность разворачивающегося действия зависели прежде всего от элементов представления, выраженных в движении, — ритма жестов, стилизации походки, манеры движения в целом. Как и раньше, игра актеров должна была находиться в безукоризненном соответствии с общим пластическим замыслом режиссера.

Карел Земан был убежден в художественной силе и значительности этого метода. "Сочетание живого артиста с кукольной техникой, — говорил он о работе над "Бароном Мюнхгаузеном", — дает возможность вернуть киноискусству достоинства, некогда характеризовавшие эпоху Мельеса. Сверх того, использование всех трех видов техники позволяет ввести юмор и таким образом создать

совершенно новый тип кинокомедии, в которой максимально использованы все специфические средства кино".

Барон Мюнхгаузен — самая яркая работа с актерами не только в этом фильме, но, пожалуй, и в масштабе всего творчества Земана. Темпераментный Милош Конецкий, увлеченный ролью, все-таки кое в чем вышел за рамки, намеченные ему режиссером. В результате, очевидно, выиграл образ самого барона, но оказалась несколько сдвинутой первоначально задуманная концепция фильма. Намеченное Земаном сопоставление Мюнхгаузена и космонавта удалось не до конца и не во всем. Роль Тоника оказалась бледной, запрятанному в скафандр глашатаю новой технической эры (артист Рудольф Елинек) трудно было противостоять эффектной фигуре прославленного враля. Рассуждения Топика о чудесах техники не приобрели волшебной романтичности и звучали сухо и однообразно, а его многократно повторяемый "технократический афоризм" о необходимости смазки выглядел достаточно примитивно и, скорее, не юмористично, а карикатурно. Даже по поводу сабель охраняющей султана стражи Тоник высказывает свою постоянную излюбленную сентенцию: "Это должно быть смазано". И то, что принцесса предпочитает выслушивать рассказы о бесподобных технических качествах всевозможных механизмов, а не увлекательные истории, в которых раскрываются видения бурной "сказочной" фантазии барона Мюнхгаузена, разумеется, выглядит неправдоподобно. "Комедийное снижение" барона оказалось недостаточным. Но парадоксальным образом, вопреки этим конкретным расчетам и просчетам, более поэтичная и философски глубокая мысль о всепобеждающей силе человеческой фантазии не проиграла, осталась в фильме главной и доминирующей.

Возвращение Мюнхгаузена в его традиционном кресле на Луну, шляпа Сирано, брошенная как приглашение и вызов "всем дерзновенным фантастам и искателям приключений", — символы большого обобщающего смысла — завершают этот искрящийся вымыслом и остроумием фильм.

Международная пресса обратила внимание прежде всего на "фантастический аспект" картины — поэтичность ее вымысла и виртуозный "кинематографический коллаж", гармонично сочетающий "магию воображения с изобразительной экспрессией". Одна из мадридских газет называла земановского Мюнхгаузена "поэтом, вычеркнувшим из своего лексикона слово "невозможное". А бельгийская "Суар" писала, что Земан сумел виртуозно перевести на

язык изобретательных трюков и мультипликации образы, поражающие своей фантастической эксцентричностью.

Кстати сказать, критикой высоко была оценена та часть трюков, которая строилась на мультипликации: например, ироническая сцена, в которой взрыв парового котла на корабле "оживляет" библейскую сцену с Адамом и Евой, изображенную на самом носу судна. От толчка яблоки падают с дерева, и оживающая змея предлагает одно из них Бианке как средство исцеления раненого Тоника, которого она держит в своих объятиях.

"Мюнхгаузен" получил множество премий на международных кинофестивалях: в Карловых Варах, в Локарно, на фестивале комедийных фильмов в Бардигера, в 1964 году — "Гран при" по категории полнометражных фильмов в Канне.

"Хроника шута"

Своим "Бароном Мюнхгаузеном" Земан вступил в богатый мир сказочно-философского гротеска, мир, который был близок ему всегда, но который ныне приобрел в его творчестве совершенно иные, новые очертания. Атмосфера и художественная логика гротеска в большом, полнометражном трюковом фильме с живыми актерами совсем не те, что в кукольной миниатюре "Король Лавра". Масштабность "широкого полотна" придает комизму более эпический характер, заставляет мыслить иными пространственно-временными категориями, по-другому распределять комедийные краски, чаще и последовательнее обращаться к приемам маски и пародирования.

Анализируя природу комического в творчестве Гоголя и Достоевского, Ю. Тынянов верно подметил, что "от стилизации к пародии — один шаг; стилизация, комически мотивированная или подчеркнутая, становится пародией"[13].

Этот шаг и совершает Земан, вступив в сферу полнометражного гротесково-пародийного фильма в "Бароне Мюнхгаузене" и по-разному разрабатывая счастливо найденную и многообещающе емкую и оригинальную форму в своих следующих картинах.

"Хронике шута" — фильму, поставленному Земаном в 1964 году, принадлежит в этом ряду особое место.

Прежде всего о том, что означает само название. По-чешски это "Блазнова кроника". Слово "блазен" имеет значение "сумасшедший", "придурковатый" или просто "дурачок", "шут". Стало быть, название фильма можно перевести как "Дневник сумасшедшего" или "Записки дурака", а если учесть, что "блазен у дворца" — придворный шут, — "Хроника шута".

Первоначальное рабочее название "Два мушкетера", гораздо менее выразительное и лишь внешне отвечающее сюжету, почему-то было сохранено в нашем прокате.

Действие фильма происходит в Чехии в XVII веке, во время Трндцатилетней войны (1618–1648). Точнее, речь идет о так называемом втором ее периоде, наступившем после того, как отступление войск протестантской унии дало возможность католической лиге расправиться с восставшей Чехией и войска

императора Германии Фердинанда II Габсбурга заняли страну, чинили расправу, устраивая массовые казни чехов, а датский король Кристиан IV, собрав при поддержке Англии и Голландии армию, начал военные действия против немцев на Эльбе. Система постоев, которую установил полководец германского-императора Валленштейн, исходила из того, что армия должна сама себя содержать, обирая население и фактически получив на разграбление несколько округов Чехии. Маркс, говоря о положении крестьян и горожан этих мест, опустошенных императорскими солдатами, выразительно назвал последних "валленштейновской саранчой".

Карел Земан, однако, несмотря на слово "хроника" в заголовке, отнюдь не сводит свою задачу к описанию исторических событий. Его мышление — значительно шире, образы — обобщенней. Это хроника в шекспировском смысле. Перед нами величественные пейзажи, готический замок с многочисленными, упирающимися в небо куполами-стрелами, окруженный водой, и небо, какое-то особенно значительное, грозное, "остраненное" небо войны, на фоне которого человек ничтожно мал, затерян, подвластен безбрежной, чуждой и ненасытной стихии.

Впрочем, не следует забывать, что, несмотря на серьезность проблем, о которых размышляет режиссер, по жанру его картина — гротесковая комедия. Мушкетер императорской армии Ма-тей и завербованный в мушкетеры молодой чешский крестьянин Петр попадают в плен к датчанам и оказываются в старинном графском замке, укрепленном в связи с требованиями военного времени и превращенном в бастион.

Особенно важна была для Земана атмосфера, тональность его комедийной фрески, так как замок тоже символ, он беспрестанно переходит из рук в руки и в зависимости от этого хозяин замка, граф, меняет отношение к пленникам. Стилизованная маска шута, его клоунский бубенчик и задают тон этой общей атмосфере произведения, акцентируя авторский взгляд на происходящее и приближая фильм к народной комедийной традиции.

Картина начинается со слов, которые, как музыкальный зачин, настраивают зрителей на определенный лад: "Я сумасшедший шут и пишу поэтому славную хронику, в которой все события будут украшены колокольчиками. Издалека дует злобный ветер войны, и города горят к радости тех, кто делает войну". Пророчески зоркое восприятие полоумным созерцателем того, что ясно не видят и в полной мере не осознают в потоке и хаосе жизни непосредственные

участники происходящего, — мотив издавна знакомый литературе, театру и унаследованный кинематографом.

В земановском понимании гротеска вообще есть нечто от ренессансной традиции, оказавшей огромное влияние на его творчество: невообразимые пейзажи, просторы странствий, напоминающие скитания рыцаря печального образа Дон Кихота, горькая интонация мудро-абсурдных сентенций, явно идущая от знаменитых шекспировских шутов, сочность красок и притчевость комедийных ситуаций, заставляющая вспомнить о гениальной книге Рабле.

И в то же время в нем — современность параболической драмы с ее двуплановостью восприятия, яркой антивоенной темой и острым ощущением бессмысленности войны. Это сближает фильм Земана с "Матушкой Кураж" Бертольта Брехта, создает своеобразную "перекличку" двух этих произведений социалистического искусства, тем более что условно-исторический брехтовский фон "хроники времен Тридцатилетней войны", и обобщенность философско-сатирического мышления обоих художников, и конечно, родственность их идейной позиции невольно подсказывают именно такое сопоставление.

Общий изначальный фон, сама "фреска войны" у Земана и у Брехта почти совпадают: вербовщики сколачивают отряды "добровольцев", которым придется "маршировать по целой Европе", простой люд покидает насиженные места, у крестьян отбирают скот. Но у Брехта антивоенная тема выражена в конфликте, в идее абсолютной несовместимости человеческих добродетелей, в данном случае прежде всего материнского долга и чувства, и той "большой коммерции", которую представляет собой война и которую ведут "отнюдь не маленькие люди". У Земана же несправедливости и бессмысленности войны противопоставлен "народный разум" — житейская смекалка, "реализм мышления", чувство правды и справедливости, духовная чистота и сила, энергия сплоченности и взаимовыручки — качества, которые составляют мудрость простого человека, ясность и твердость его жизненных устоев даже в самые трудные, "смутные" времена.

Таков лейтмотив земановского фильма, и эту мысль неизменно подтверждает шут в колпаке с бубенцом: "О история, — говорит он, видя, как незаслуженно торжествует и вознаграждается несправедливость и как малодушны кичливые титулованные "рыцари войны", — у тебя такая повадка, что именно простой и нищий человек становится рыцарем без страха и упрека".

На сей раз сюжет Земана, вопреки обыкновению, чрезвычайно извилист и пестрит многими событиями, приключениями, неожиданными ситуациями, в которые попадают два мушкетера: молодой — Петр, старый — Матей и крестьянская девушка Ленка, вместе составляющие своеобразное традиционное мушкетерское трио.

Два мушкетера — это все, что осталось от целого полка посреди разгулявшейся войны, которая длится уже столько времени, что кажется, нет ей ни начала, ни конца. Разбирая старое барахло, они находят портрет красивой женщины в золоченой рамке, ставят его, словно знамя, в окно кареты, которую тянут по очереди, так как лошадей у них нет. Ночью один спит в карете у этого портрета, а другой караулит, не выпуская из рук ружья. А утром — вновь бесконечный путь.

Наконец, им удается поймать брошенного кем-то осла, и они впрягают его в свою карету, сулят ему "именем императора" воинскую славу. Но вскоре выясняется, что животное принадлежит молодой крестьянке Ленке. Петр защищает ее от пьяных солдат. Так они оказываются втроем на дорогах войны, где их вскоре берут в плен и препровождают в упомянутый замок, флаги на башне которого то и дело меняются.

Ирония судьбы и одна из ярких комедийных линий фильма в том, что портрет, который так берегли мушкетеры, принадлежит дочери хозяина замка, Веронике. Ее жених на войне, можно сказать, что собственного лица он не имеет, так как каждый раз, когда в замок врывается очередной командир-победитель, придворный художник тут же пририсовывает ее "спутнику жизни" на портрете это новое лицо. Аморальность "хозяев жизни", безликость человека, брошенного в водоворот войны, продажность придворного искусства — все это выражено в одном емком сатирическом образе-символе. "Лицо ничто, — говорит не привыкший смущаться придворный живописец, — лучше всего о вас говорит ваша одежда".

Снова смена победителей, приближаются императорские войска, и пленникам, томящимся в подземелье на воде и сухарях, несут дичь и другие изысканные блюда вереницы слуг. Вероника — это олицетворение переменчивости военной фортуны — их милостиво потчует. Вот она идет под руку с Петром, видя в нем очередного "жениха". Но Ленка наступает ей на шлейф, роскошное платье лопается, обнажив половину холеной спины… И, обернувшись с надменной и злобной гримасой, Вероника хлещет плетью ковыляющего сзади шута, приняв это за его не слишком ловкую

выходку.

Как и все персонажи фильма, шут предстает перед нами в двух планах: это действующее лицо, которое существует в обычных бытовых измерениях фабулы, и — гротесковый, стилизованный образ-символ. Он то отпускает колкие шуточки, комментируя поведение персонажей и представляя их друг другу, то как бы оценивает ситуацию в целом, предлагая свой шутовской колпак не в меру разбушевавшейся эпохе или самой Истории, то появляется с куклой-скрипачом, двигающимся, как марионетка, на ниточках. Шут играет на скрипке и кукла тоже, словно в карикатуре копируя его движения.

Шут, кроме того, вносит в фильм то ироническое, пародийное начало, которое объединяет и уравнивает игровые и мультипликационные эпизоды. И хотя последних не так уж много, они настолько важны, что без них фильм потерял бы свое лицо и лишился бы глубины и цельности. Именно в мультипликации с наибольшей силой проявляется комедийно-гротесковая стихия, пронизывающая всю картину. При этом мультипликационные образы включаются в действие не так, как раньше, чаще всего это острый, выразительный контрапункт к происходящему в "реальной жизни".

Мультэпизоды — это не всегда только нечто забавное, смешное. Листок, уносимый вихрем, — символ человека на воине — образ вполне серьезный. Но, конечно, больше сцен комедийных. Плафонные амуры в замке, "оживающие" и стреляющие в Петра, пририсованные головы "спутников" Вероники, скульптуры, корчащие гримасы, рассматривая Ленку, выпавшую из окна и повисшую на одном из карнизов готического замка. Рисованной мультипликации Земан поручает сценки-интермедии, прямо связанные с центральным образом фильма — образом войны, ее антинародной сути.

В одной из таких интермедий поединок императора и короля напоминает петушиный бой. "Драчливость" коронованных вояк зло высмеяна. Император побеждает, "птичий" королевский герб, сошедший со знамени, подбитый, хромает и удаляется с поля брани. Интересно, что рисованная сценка непосредственно переходит в эпизод реальный, ее продолжающий. В другом рисованном эпизоде материализована метафора "злобного ветра войны": похожая на мифическое чудовище голова дует, изо всех сил растопырив щеки. Земан прибегает и к смелым трюкам, приставляет к реальным актерским фигурам рисованные ноги, двигающиеся по условным законам мультипликационной фазовки.

Очень выразительна в фильме сцена, построенная на трюковой

комбинации живых актеров и мультипликации с помощью двойной экспозиции. Ленка и Петр, решившиеся бежать из замка, стоят у окна. Над ними в небе летают стаи птиц, вольные и светлые, как их мечты. Но постепенно темнеет, и птицы, превратившиеся в плотную, похожую на тучу черную стаю, становятся угрожающе мрачным символом. Подобные примеры говорят о том, что в пластическом решении образа-символа Земан достиг высочайшего мастерства.

Как уже отмечалось, начиная с "Барона Мюнхгаузена", режиссер в степени разработки актерской игры и ее индивидуализации вплотную приблизился к тому, что обычно делается в игровом художественном фильме. Но движение и жест актеров, особенно шута и старого мушкетера Матея, стилизованы, их роль и значение в фильме несоизмеримо больше, чем роль мимики и психологических нюансов. По мнению чехословацкого историка кино Марии Бенешовой, Земан в манере актерской игры приблизился здесь к стилю "акробатических сцен Фэрбенкса".

Размышляя об особенностях этого фильма и соотношении в нем изобразительно-мультипликационного и актерского начал, Земан отмечал, что "фотофиксирующий метод здесь превалирует над графическим". "Это означает, — поясняет режиссер, — что я не актеров приспосабливаю к изображению, а, наоборот, — изображение — к актерам". Несомненно, и в "Бароне Мюнхгаузене" и тем более в "Тайне острова Бэк-Кап" оживающая графика, визуально-пластическое мышление играли несоизмеримо большую стилеобразующую и композиционную роль. В "Хронике шута", которую Земан назвал "фантастическим рассуждением о человеческой глупости и любви", актерское самовыражение как художественный элемент, за которым стоит "живой человек со своими проблемами", выдвинуто на первый план, стало главной опорой мастера. Актер перестал быть, как в предыдущих картинах, всего лишь равной составной частью изобразительного решения.

Означает ли это отказ от ранее провозглашенных принципов? Пришел ли неутомимый экспериментатор к самоотрицанию, к полному пересмотру своих художественных концепций, выработанных на протяжении многих лет? Нет, такой вывод был бы слишком поспешным, хотя нечто подобное утверждали в дни выхода фильма на экран его критики. И, как бы отвечая им, Земан говорит: "Я подчеркиваю снова и снова, что отнюдь не призываю к отступлению, к отказу от внимания к изобразительным элементам фильма. Они, безусловно, важны, но не должны быть самоценны. Их функция —

помогать игре актера. Найти точное соотношение, чтобы один элемент не подавлял, а, наоборот, усиливал воздействие другого — такова сейчас цель моего творческого поиска в кино".

Итак, актерская игра, хотя и получила больший простор, не выведена и здесь за пределы стилизации: трюк и мультипликационные "перебивки" не стали лишь "завитками", художественной орнаментацией. Они служат вполне определенной задаче — более точному выражению идеи, доведению чисто актерских эпизодов до гротесковой остроты и символической обобщенности.

"Трюк, — говорит в связи с этим Земан, — помогает мне высвободить действующее лицо фильма из капкана безусловной реальности, в который оно попадает благодаря игре актера". И добавляет: "Примером для определения драматической концепции образов мне служила литература того времени, непосредственным жизненным источником которой была эпоха Тридцатилетней войны". Так, в сложном союзе сочетаются условность искусства и действительность, история и острые актуальные проблемы современности. Актерская игра приобретает более своеобразный, самостоятельный характер. И вместе с тем игра каждого актера в отдельности не достигает даже той степени индивидуализации, какую позволил себе Милош Конецкий в "Бароне Мюнхгаузене". Объясняется это просто. Сам Земан говорит, что герои "Хроники шута" отнюдь не современные персонажи, они "заданы, лишены психологического профиля".

В "Хронике шута" Земан интересно развивает и другую характерную для его творчества линию — искусство приключенческого фильма, умело сочетая ее с элементами сатиры, пародии и гротеска. Романтический мотив развивающихся в хаосе войны отношений крестьянского парня и девушки — Петра и Ленки, преодолевающих на пути к своему обыкновенному человеческому счастью и мирной жизни неисчислимое множество препятствий, — имеет в фильме особое значение. Второстепенный на первый взгляд, он связан с основной его концепцией, с идеей утверждения силы и разума простого человека, представляющего собой народ. Здесь раскрываются перед нами глубинные основы художественной психологии и мышления режиссера.

Есть в этой линии и другая сторона, также чрезвычайно важная для Земана-художника. Война неспособна, несмотря на все зло и абсурдность, которые она с собой несет, отменить "вечные ценности" — красоту, добро, любовь, поэзию. Ритмично вращаются крылья

старой мельницы. Колышется, как и тысячи лет назад, трава. Поют птицы. На косогоре громыхает крестьянская телега, груженная доверху бревнами. Жизнь идет своим чередом.

Но у войны все же "свои законы". Снова ловят "добровольцев", чтобы пополнить полки. Увидев среди пойманных шута, командир вербовщиков велит тут же всех повесить. Петру, Ма-тею и Ленке, также попавшим в облаву, удается в последнюю минуту бежать, вскочив на коней. И опять та же старая бесконечная дорога, та же старая карета, которую гонит старый мушкетер. Так кончается фильм, так завершаются размышления Земана "о человеческой любви и глупости".

Мастер сделал еще один любопытный эксперимент в стремлении по-новому сочетать и подчинить единому замыслу самые различные возможности киноискусства. Если в "Тайне острова Бэк-Кап" главным моментом художественно-стилистического решения была ожившая гравюра, в "Бароне Мюнхгаузене" — мастерство использования цвета, здесь, в "Хронике шута", насыщенность кадра действием соответствовала широте панорамы, за которой открывалось условное, гротесково-обобщенное изображение эпохи.

Как и Бертольт Брехт, Карел Земан утверждал в социалистическом искусстве мысль об условности, гротеске и фантастике — неотъемлемых и важных руслах развития реализма. Он мог, несомненно, подписаться под словами автора "Матушки Кураж", не раз говорившего о том, что "действительность может быть изображена в подлинной и в фантастической форме. Актеры могут выступать без (или почти без) грима и держаться "вполне естественно", и все это может быть сплошным враньем, и они же могут выступать в масках самого гротескового свойства и при этом выражать правду. Ведь вряд ли можно спорить о том, что средства должны быть проверены с точки зрения цели…"[1].

О "Хронике шута", получившей "Гран при" и премию за лучшую режиссуру на Международном фестивале в Сан-Франциско, а позже в Аддис-Абебе и в Канне, много писали. "Я стремился всеми доступными кино средствами показать жестокость и абсурдность войны, заклеймить ее как бессмысленную резню и фарс" — эти слова Карела Земана часто цитировали. И хотя внимание западной прессы тогда уже было сосредоточено на экстравагантных картинах так называемой "молодой чехословацкой волны", традиционный интерес ко всему, что делает выдающийся мастер, прославленный "волшебник из Готвальдова", ничуть не ослабевал.

Так, бельгийская газета "Пепль" в связи с неделей чехословацкого кино в Брюсселе писала, что "Хроника шута" — "фильм тонкий, исполненный мудрости. Как и в "Тайне острова Бэк-Кап" и в "Бароне Мюнхгаузене", Земан использует трюки, чтобы создать необычайный климат сказки, сказки для взрослых".

Масштабность и современность мышления как важнейшие качества художника социалистического мира отмечала в творчестве Земана и польская "Трибуна люду", выражая мнение, что смелый художественный эксперимент, который предпринял в "Хронике шута" режиссер, оказался вполне успешным. "Что же касается пластического решения фильма, деталей декораций и выбора используемых в картине гравюр XVII века, — заключала газета, — то они вызывают восхищение".

Так была по достоинству оценена еще одна страница в истории творческих исканий Карела Земана. [14]

Искусство плоской марионетки

Фильмы Карела Земана словно ступени в его внутреннем развитии. Дойдя почти до предела в поисках возможных вариантов соотношения различных сфер[14] кино, вернувшись еще раз в 70-х годах в фильме "На комете" к Жюлю Верну, художник пришел к необходимости подытожить прошлое, еще раз взглянуть на пройденное.

Это время глубокого осмысления, а кое в чем неизбежно и переоценки творческих ценностей, совпало с самым трудным, по всей вероятности, периодом его жизни. После долгих лет неустанной кропотливой работы, когда мастер ежедневно, как ювелир, склонялся над каждым изображением, иной раз рассматривая детали и тонкости в лупу, после многих лет пристального глядения в глазок камеры, его зрение вдруг неожиданно отказало.

Художник без глаз — это трагедия. Такая же, как композитор, лишившийся слуха, или пианист, потерявший руки. История знает такие драматические, страшные, парадоксальные ситуации. Ты полон жизненных сил, замыслов, умудрен высшим жизненным и профессиональным опытом, а главный инструмент творчества, заключенный в твоей собственной бренной природе, тебе неподвластен. И нужна огромная воля, необыкновенное мужество, чтобы вновь, несмотря ни на что, не отступить с намеченного пути, двигаться к избранной цели.

Болезнь оказалась серьезной и долгой. Земану пришлось перенести тяжелую операцию хрусталиков глаз, вооружиться особыми очками, с утолщенными "цилиндрическими" стеклами. Сегодня он не только рисует, читает и пишет, но и лихо правит своим сипим итальянским "фиатом".

И все же что-то ушло непоправимо. Земан рассказывал мне, как три года заново учился ходить. Фокусное расстояние изменилось, пол казался значительно ближе, чем он есть на самом деле, и трудно было сделать шаг, чтобы не споткнуться, не упасть.

— Любопытно, что Жюль Верн, написавший более ста книг, — говорит Земан, — тоже болел этой профессиональной болезнью. Но ему было легче, — добавляет художник с усмешкой, — он мог диктовать, а мне такая форма работы недоступна — все надо видеть,

во все вмешиваться самому.

В этом подчеркивании "сходства судеб" еще раз оригинально проявляется натура Земана с его влюбленностью в творчество, удивительной цельностью мировосприятия, верностью избранным ориентирам.

Едва побеждена и отодвинута болезнь, все еще приходится с помощью очков осваивать окружающий зримый мир, а мастер уже одержим новой идеей. Он мечтает перенести на экран сюжеты с детства любимых сказок и обращается к одному из самых древних и знаменитых собраний народной мудрости — к "Сказкам тысяча и одной ночи", в которых переплелись старинные персидские, индийские и арабские фольклорные мотивы и, словно драгоценные камни, сверкает и переливается неподдельным блеском многоцветье народной фантазии. Недаром ими восхищались великие писатели всех стран и народов, среди которых прежде всего следует назвать Пушкина.

Из необозримого множества тем, которыми пестрит этот крупнейший сказочный сборник, Земан выбирает отличающийся особой яркостью вымысла и красок цикл, посвященный путешествиям Синдбада-морехода. Он привлекает режиссера не только занимательностью сюжета, что немаловажно, так как мастер, по традиции, обращается к своему постоянному адресату — юным зрителям. Свобода вымысла, полная раскованность фантазии, напоминающая о баснословном выдумщике Мюнхгаузене, сам мстив путешествия, столь близкий Земану, выразительность и цельность главного героя, которого можно провести через все хитросплетения сюжета, ясность его моральной позиции в бесконечном поединке добра и зла, наконец, возможность увлекательных трюков и изобразительных решений — все это подтверждает мастеру, что его выбор исключительно удачен.

К тому же Земан, которому теперь, после болезни, трудно ориентироваться в сложной, многоплановой перспективе объемного фильма с его многоступенчатым сочетанием кукол, актеров, "одушевляемых" макетов и рисованных эпизодов, открывает красоту и богатство выразительных возможностей в совершенно новой для него технике исполнения фильма — в плоской бумажной марионетке.

Никогда до конца не покидавший мультипликацию, отныне он возвращается к ней всецело. "Одушевление" фигурок, вырезанных из бумаги и картона, к которым он прибегал раньше лишь в некоторых трюках, когда надо было резко подчеркнуть гротесковую

причудливость сопоставления объемного и плоскостного, приделать, скажем, к туловищу бегущей куклы или актера смешные, стремительно передвигающиеся ножки, становится для него в новом фильме с Синдбадом-мореходом источником неиссякаемого вдохновения.

Техника плоской марионетки не случайно в последние годы все чаще обращает на себя внимание режиссеров и художников. Когда-то — в 20-е годы — с нее начиналась советская мультипликация, не знавшая в то время техники исполнения рисунков на целлулоиде. Пример Диснея надолго увлек американских и европейских режиссеров художественными возможностями стремительно движущихся и легко деформирующихся в этом движении рисованных персонажей. И только позднее стала возрождаться и получила широкое распространение культура плоской марионетки. Это особый вид мультипликации, занимающий как бы срединное положение между рисунком и куклой и вбирающий в себя многие выигрышные моменты, которые их отличают. Создавая ощущение кукольного объема и вещественности, как в себе самой, так и в пространстве, в котором она движется, плоская марионетка вместе с тем обладает всеми достоинствами рисованного персонажа, сохраняет яркость, выразительность пластического решения рисунка и значительно большую, чем кукла, мобильность и гибкость движения. Она превосходно вписывается в окружающую среду, стилистически убедительно гармонирует с пейзажным фоном или, если это нужно, эффектно с ним контрапунктирует. Плоская марионетка, бумажная или картонная вырезка позволяют художнику и режиссеру точнее передать с помощью изобразительных нюансов психологические тонкости состояния героя, четче задумать и выполнить сцену в строго определенном эмоциональном ключе, монтируя и сопоставляя по принципу коллажа самые причудливые фантастические образы.

В последнее время Земан много думает о художественной природе плоской марионетки, он не перестает восторгаться своеобразием ее условности, связанной прежде всего с некоторой ограниченностью и стилизованностью движения, напоминающих нам о плоскостной передаче объема в древнеегипетских настенных рисунках, повышенной смысловой, а то и символической ролью, которую способны приобретать при этом жест, "мимика", деталь. Мастер считал, что именно эти художественные средства дадут ему возможность глубже проникнуть в фантастический мир восточной сказки. И он не ошибся.

По-новому, выразительней и тоньше, режиссер может теперь использовать для этого изобразительное богатство персидской миниатюры, к стилистике которой он когда-то уже прибегал, работая над фильмом "Клад Птичьего острова". Возвращение к излюбленным мотивам, стремление развить и продолжить ранее начатое — характерная черта Земана-художника. Но как и в других областях кино, к которым он обращался, Земан и здесь смелый экспериментатор и новатор. Предназначив свой фильм о Синдбаде для телевидения, режиссер начинает с небольшого эпизода, а затем эпизоды множатся, составляют целую серию и возникает полнометражная мультипликационная картина, которая погружает нас в необычайную, захватывающую воображение живописную вселенную — царство сказки, причудливо оживающей на экране в традициях и формах персидской миниатюры.

К работе над первым фильмом — эпизодом о приключениях Синдбада-морехода — Земан приступает в 1971 году. Он становится позже одной из семи глав экранизированных им "Сказок тысяча и одной ночи". Затем следуют другие эпизоды: "Второе путешествие Синдбада", "В стране великанов", "Магнитная гора", "Ковер-самолет", "Укрощенный демон", "Морской султан".

Рассказ ведется от первого лица, и уже первые кадры — раскрытая и медленно листаемая старинная книга сказок, залитый лунным светом пейзаж с кипарисами и беседкой и расстилающимися за ними морскими просторами — вводят нас в атмосферу восточной сказки.

В книге похождениям Синдбада-морехода посвящено тридцать ночей — это целый сказочный роман со множеством увлекательных приключений, красочных описаний неведомых стран, неожиданных встреч с вымышленными чудовищами и великанами, необыкновенными царствами и их владыками, у каждого из которых свои нравы и свои законы, — нечто вроде древней антиутопии, кое в чем напоминающей свифтовские "Путешествия Гулливера", только с поправкой на время и восточный колорит.

В центре повествования — Синдбад — неутомимый скиталец, одержимый жаждой путешествий, герой, наделенный народной смекалкой, любознательный и неунывающий, хотя удары судьбы, неожиданные беды и чрезвычайные ситуации так и сыплются на его голову, как из рога изобилия. И хотя то и дело ему приходится голодать, тонуть, страдать, быть заподозренным и попадать в подземелья всевозможных султанов, он полон острого восприятия красоты и радости жизни, ему не чуждо ничто человеческое и земное

— он готов, когда это только возможно, есть вкусные блюда, любить, наслаждаться всеми прелестями бытия, торговать и обогащаться 24 часа в сутки. И вновь и вновь — путешествовать, видеть, запоминать, размышлять, фантазировать.

Из пестрого клубка мотивов, которыми богат цикл сказок о Синдбаде-мореходе, Земан, выступивший в роли сценариста и режиссера одновременно, естественно, выбрал лишь самые поэтические. В последние десятилетия темой Синдбада занялось коммерческое американское кино, увидевшее в ней выигрышный материал для постановочных развлекательных фильмов. Мудрый герой арабских сказок предстал перед зрителями в обличье восточного Дон Жуана, прожигателя жизни, главное место в помыслах которого занимают пышные красавицы и раблезианские пиршества. Земана же, создающего свои фильмы главным образом для детей, интересует в этом цикле и в его герое то, что его всегда привлекало в сказках, — не эротика и не своеобразный восточный эпикуреизм, а победа добра над злом, яркая фантастичность, сочетающаяся с вполне реальным, пронизанным народностью поэтическим мировосприятием.

Первый фильм синдбадовской серии, если рассматривать его в общей композиции земановских "Сказок тысяча и одной ночи", своего рода введение. Герой отправляется в первое путешествие, соленый морской ветер доносит до него "благоухание далеких неведомых стран", и он, лишившись покоя и "забыв об удобствах родного дома", бросается в водоворот приключений. В пути он едва не погибает от голода и жажды, попадает на остров, который оказывается спиной огромного уснувшего кита.

И тут впервые возникает проходящий через весь фильм важный для Земана мотив "добрых сил природы". Говорящая рыба, которую Синдбад, поймав, отпустил, спасает его от гибели, выносит на берег, одарив ожерельем из жемчуга. Видя, что он изнеможен, старый мудрый слон, сжалившись, приносит его в город. Сказочные звери добры и великодушны.

Но не так добры люди султана. Изголодавшийся мореплаватель, до которого донесся "самый прекрасный аромат в мире — запах свежеиспеченного хлеба", вынужден отдать пекарю за хлеб ожерелье. Весть об этом доходит до султана, у которого похищены драгоценности. Синдбада хватает стража. Вызванный во дворец пекарь доносит на него, подтверждает самые худшие предположения. И лишь прекрасная принцесса избавляет злосчастного путешественника от кары, объявляя, что это не ее жемчуг.

В книге сказок Шахразады, как известно, много красочных фантастических описаний, лаконичных и выразительных, поражающих поэтичностью стиля, ритмической законченностью. "И видел я в этом море рыбу длиной в двести локтей и видел также рыбу, у которой морда была, как у совы, и видел в этом путешествии много чудес и диковин…" — рассказывает Синдбад, словно читая записи путевого дневника. Эти описания иной раз достигают удивительной экспрессии и зримой точности деталей. "И судно пристало с нами к берегу, и мы шли до конца дня, — говорит Синдбад, — и пришла ночь, и мы были в таком положении. И немного поспали и пробудились от сна, и вдруг дракон огромных размеров с большим телом преградил нам дорогу и, направившись к одному из нас, проглотил до плеч, а затем он проглотил остатки его, и мы услышали, как его ребра ломаются у дракона в животе, и дракон ушел своей дорогой". В фильме всем этим описаниям нужно было найти живописный изобразительный эквивалент.

Очень удачен образ самого Синдбада — типично восточные черты лица, белая чалма, коричневый кафтан. С изумлением сказочный герой, сидя на черепахе, которую он принял за камень, следит за тем, как дерутся лев и крокодил. Неожиданно черепаха "трогается" и Синдбад, обессилевший от обилия впечатлений, жары и голода, падает в колючий кустарник.

Карел Земан предельно стилизует изображение, то и дело обращаясь к каноническим традиционным мотивам и формам, повторяя их как своеобразные рефрены персидской поэзии: так возникает фигура Синдбада, забавляющего принцессу игрой на восточном народном инструменте. Или, например, сцена охоты на горных антилоп, на которую выезжают султан и его придворные. Здесь Земан использует выразительный мультипликационный трюк, смешной и в то же время исполненный грустной иронии. Султан гордо скачет на сине-голубом коне, но видна только голова лошади, выглядывающая из чехла, внутри которого — оседланный властелином Синдбад.

Замечательна сцена с попугаем принцессы, спасающим Синдбада из тюрьмы, целиком придуманная Земаном. Встав на ходули и надев платье и шляпу придворного, попугай проходит мимо наблюдательных сторожей и приносит Синдбаду пилу, которой тот перепиливает решетку.

И в других эпизодах режиссер находит яркие мультипликационно-изобразительные решения классических сказочных мотивов,

выразительно стилизуя и подчеркивая их поэтический гиперболизм и фантастичность. Так, спрятавшись в перьях ноги гигантской, подобной грифу, птицы, легко хватающей своим мощным клювом слона, Синдбад, не замеченный ею, отправляется в далекое воздушное путешествие. В другом эпизоде, спасаясь от преследующего его тигра на верхушке кокосовой пальмы, он "бомбардирует" животное орехами, пока один из них не застревает в пасти разъяренного хищника. В подобных сценах Синдбад напоминает барона Мюнхгаузена, совершающего свои баснословные подвиги.

Превосходно найдены Земаном решения знаменитых сказочных сюжетов — посещение страны великанов, скитания героя по морю в бочке, когда два морских конька, впрягшись в это необычное судно, спасают его от гибели, истории с волшебным перстнем, который помогает освободить страну от власти жестокого султана. Впрочем, султаны, как правило, представляют собой и в сказках и в фильмах олицетворение деспотизма, самодурства, необузданной злой силы. И хотя некоторые из них приглашают потерпевшего кораблекрушение к столу и угощают его изысканными блюдами своей дворцовой кухни, делают они это обычно в ответ на подарки, которые им преподносит Синдбад, то и дело попадающий из-за крутого нрава властителей в подземелья и тюрьмы. В такой трактовке образа султана явно сказывается народность позиции безымянных авторов сказок. Земан, закрепляя и развивая ее, создает символическую картину возмездия жадности — не перестает хлестать из волшебного мешка золотой дождь монет, погребая под собой султана и его двор. И вот уже действующий вулкан выбрасывает фейерверки монет, словно зловещую сверкающую лаву. Под ее тяжестью остров, на котором правит безрассудный властелин, погибает, медленно оседая в море.

Лишь один из султанов делает Синдбаду поистине сказочный подарок, которому нет цены, — он дарит ему ковер-самолет. Ковер, на котором восседает наш скиталец, — словно воплощение человеческой мечты, устремляется ввысь, к луне и солнцу.

В истории с ковром-самолетом особенно ярко сказывается характер Синдбада и то, как трактует этот образ Земан. Герой подлетает к башням сказочно красивого города, ищет, где приземлиться. Стража, заметив незваного гостя, продырявливает волшебный ковер тремя стрелами. Разумеется, это не было дружественным приемом. Как истинный разведчик, спрятав свой летательный аппарат в лесу, Синдбад входит в город пешком и узнает, что султан заточил в темницу принцессу за ее любовь к молодому отважному рыбаку. Тогда

он снова взлетает на уровень башен и, одолев в страшной схватке огромного злобного орла (символ султанской власти), спасает влюбленных и отдает им свой ковер-самолет для того, чтобы они могли найти на земле такое место, где им не нужно будет скрывать свою любовь. А сам на рыбацком судне отправляется дальше, в поисках новых удивительных стран и приключений.

Карел Земан неизменно показывает своего героя в борьбе со злом, в постоянном конфликте с поработителями. Синдбад с помощью хитрой уловки сбрасывает с плеч зловещего "шейха моря", который впился в него, словно клещ, — образ, в сущности, представляющий собой развернутую метафору. Он борется с драконами, спрутами и джинами, издавна населявшими царства сказок. Перехитрив самого подводного царя Нептуна, требующего от него увеселительной игры на музыкальном инструменте и засыпающего под это бряцание, Синдбад попадает на Остров обезьян, которые его похищают. Перспектива весь остаток жизни прожить на деревьях с этими обитателями джунглей, перелетая с помощью лиан с одной кроны на другую, в отличие от известного кинематографического героя — Тарзана, не вдохновляет покорителя водных просторов. К тому же прислуживание обезьянам, необходимость их забавлять связаны с унижением человеческого достоинства. "Эта жизнь не для моряка", — иронически замечает герой Земана. И вот он снова в открытом океане, снова в лодке, вечный скиталец, и чайки, друзья Синдбада, приносят ему рыбу, чтобы поддержать его силы в трудную минуту.

Хотя затейливая цепочка сказочных приключений, которую умело разматывает режиссер, как большинство сказок, окончится благополучно, и Синдбад найдет свой "рай в шалаше" с влюбленной в него и спасшей его принцессой, цель борьбы, которую он ведет во всех фильмах цикла, преодолевая невероятные преграды и выходя победителем из самых сложных и, казалось бы, невозможных ситуаций, отнюдь не в сытом благоразумии, наживе, богатстве. Первое, что он отвечает, когда его спрашивают: "Кто ты и откуда ты пришел?" — звучит: "Я человек бедный". Главный побудительный мотив всех его путешествий — не золото, о котором так много говорится в "Сказках тысяча и одной ночи", а стремление познать жизнь людей, утвердить каждым своим поступком силу мысли, фантазии, творчества. Радость жизни, справедливость существующих в ней добрых начал. Вот почему вечным своим врагом Синдбад считает разрушительницу-смерть и готов без конца провозглашать славу всему живому.

Карел Земан полюбил этого героя, открыл экрану мудрую простоту, образную яркость и неувядающую красоту старинных арабских сказок, их не теряющее живого смысла содержание. Изысканная стилистика персидской миниатюры, выразительный язык плоских бумажных марионеток, подчинившийся мастерству и изобразительному вымыслу режиссера, создали поэтическую атмосферу цикла, за которым стоит мудрый и тонкий художник.

С годами работы Карелу Земану в этот новый период его творчества все больше открывались великая сила и власть преображенного экраном древнейшего искусства куклы. Он знал, что тайны искусства кукол, своеобразие создаваемых этим искусством образов пленяли человеческое воображение уже не одно тысячелетие. Во времена Аристофана на площадях в дни праздников народные комедианты, как пишет один из знатоков "смеховой культуры" А. Газо, "забавляли публику марионетками, вывезенными из Египта, и даже Аристотель удивлялся тому совершенству, с которым эти фигурки приводились в движение" [15].

Земан ясно сознавал, что в цикле фильмов "Тысяча и одной ночи" он использовал далеко не все художественные возможности плоской марионетки, которую он теперь избрал главным средством мультипликационной выразительности, что этот вид мультипликации способен передать самые разнообразные поэтические краски и любые оттенки человеческих чувств и мыслей. Приключениями философствующего путешественника Синдбада творческий поиск в этой области, в сущности, только начинался, и надо было найти новые, еще неизвестные пути и методы для воплощения на экране совершенно иных тем и образов.

Режиссер давно уже думал о том, что следовало бы выйти в сказочной фантастике за пределы комического, затронуть другие струны человеческой души, обратиться к сюжету трогательно-поэтическому, эмоционально-возвышенному. И случай для этого вскоре представился. Участие в одном из очередных международных фестивалей фильмов для детей в Готвальдове западногерманского телевидения дало возможность Земану познакомиться с рекомендованной ему книгой современного писателя Готфрида Пройслера "Крабат".

— Мне понравилась своеобразно выраженная в ней идея самоотверженной любви, — говорит режиссер, — тема всегда меня привлекавшая, и особенно то, что на этот раз можно было создать насыщенный драматизмом сказочный фильм. Так возник замысел этой

работы. Я согласился снять в технике плоской марионетки полнометражную картину в копродукции с телевидением ФРГ, которое предложило этот сюжет, взяло на себя часть услуг и расходов и получило право, дублировав этот фильм, показывать его своим зрителям. Изобразительное решение фильма, разумеется, создавалось здесь, в Готвальдове, — вместе со мной работала моя дочь, художница Людмила Спалена.

Ставя этот фильм, получивший в чехословацком прокате название "Ученик чародея", Земан впервые в своей творческой практике обращается к жанру волшебной сказки. "Крабат" Готфрида Пройслера вобрал в себя многие традиционные сказочные мотивы народного творчества лужицких сербов. Писатель бережно собрал и обработал столетиями бытовавшие "бродячие сюжеты", придал им композиционную стройность, литературную выразительность и законченность.

В фольклоре народов мира хорошо известны сказки, где главным сюжетным мотивом являются приключения детей у людоеда или злого волшебника. Тема змееборчества, борьбы с чудовищем, будь то дракон, мрачный демон или колдун, владеющий черной магией и подчиняющий своей воле невинных и неискушенных, стоит здесь в центре повествования. Однако, в отличие от сказки героической, атмосфера такого рода сказок, весь их строй и склад определяются именно особым характером фантастики, участием "таинственных волшебных сил". На этом основаны не только необычайные, полные чудес обстоятельства развивающегося действия, но и тип героя — обычно сироты, обездоленного, одинокого и лишенного крова и средств к существованию, образ которого сказка идеализирует. Отсюда и своеобразная расстановка "действующих лиц", представляющих собой противников или помощников героя, и традиционный персонаж чудесной невесты — прекрасной девушки, любовь к которой является главным стимулом всех его поступков.

Исследователи волшебной сказки, ее морфологии и поэтики, отмечают, что многие сказочные мотивы столь традиционны и древни, что связаны с мифологией и особенностями мышления первобытного общества. "Основной элемент сказочной фантастики, — пишет Е. М. Мелетинский, — действительно генетически восходит к некоторым первобытным представлениям (анимизм, тотемизм, магия) и обычаям (каннибализм, табу, обряды "посвящения", ранние формы брачного ритуала), ее наиболее древние мотивы унаследованы от фольклора доклассового общества. Однако формирование волшебной сказки как

художественного жанра завершается не в родовом обществе, а в процессе его распада. При этом архаическое содержание первобытно-общинного мировоззрения и быта превращается в поэтическую форму сказки" [16].

Миф, который, по выражению Е. М. Мелетинского, "стал одним из центральных понятий социологии и теории культуры в XX веке" [17], восходящие к мифологии архаические по своему происхождению и типу "магические" темы и образы, унаследованные волшебной сказкой, естественно, интересуют Земана не сами по себе и отнюдь не только как эффектный изобразительный элемент, удобный для стилизации и формального обыгрывания. Режиссер прежде всего исходит из основных и постоянных для него нравственно-эстетических критериев, стремится к выражению тех принципов добра и красоты, которыми пронизано его творчество. Как это было у него и раньше, во все чудеса и фантастику вложен мощный заряд реализма и сквозь причудливую вязь волшебной небывальщины смотрит на нас мудрый лик современного сказочника, обращающегося к сегодняшним зрителям.

Крабат — главный герой этого сказочного фильма — подросток-сирота, предоставленный самому себе, проходит тот сложный круг испытаний, который у древних охотников, создававших изначальные "бродячие" сюжеты мифов, был связан с обрядом посвящения юношей в профессию взрослых, а во все позднейшие времена, не исключая и нашего, представляет собой пору раннего возмужания, выхода в сферу первых самостоятельных решений и поступков, во многом определяющих судьбу и характер человека.

Белая лошадь на ярко-зеленом лугу, крупные желтые цветы, которыми усыпано поле, — по этой весенней земле шагает Крабат в полное неизвестности будущее, с котомкой за плечом, вольный, как птица. Свора собак преследует юного путешественника. Он легко взбирается на дерево и оттуда, свесив ноги и приподняв шляпу, представляется зрителю. Пес и рваный сапог героя оскаливаются друг на друга.

И вот Крабат снова в пути. Сменяются времена года, идет крупный, "театральный" снег. Мимо, меж стволов деревьев, проносятся чьи-то сани. А он все шагает, как Тиль Уленшпигель, молодой и сильный, веселый и исполненный надежд. Захотелось спать — к его услугам первый попавшийся сеновал в хлеву, проголодался — стоит вместе с двумя другими мальчишками, заломив шапки, наподобие корон, спеть посреди деревни песенку трех королей, как женщины несут ватрушки

и бублики, и самозваных актеров ждет поистине королевский ужин.

Этот сказочно-неприхотливый быт неожиданно нарушает вмешательство "таинственных сил". Возникает традиционный мотив магической мельницы, посланец которой — ворон, давний персонаж сказок и романтических историй, хриплым карканьем призывает героя переступить ее порог. И хотя первый же встреченный им прохожий предупреждает: "Не ходи, это проклятое место", любопытство и решительный нрав Крабата сильнее страха. К тому же ему надоело бесприютно слоняться по свету.

И вновь перед нами предстает романтическая символика волшебной сказки. Покосившийся мельничный дом, едва выглядывающий из-под снежной шапки. Ворон на остановившемся мельничном колесе. Загадочная тишина. Уходящие вглубь, в полусумрак покои. Конторка, на которой старинная магическая книга с какими-то древними, "кабалистическими" знаками. Ее медленно листает хозяин — злой чародей, как это выяснится впоследствии, с тем же надтреснутым хриплым голосом, что у ворона, со странным "нездешним", асимметричным, словно тоже надтреснутым лицом и впалыми, лихорадочно сверкающими глазами. Рядом с ним череп — символ его "чернокнижной" мудрости, — на котором горит, оплывая, свеча. И когда волшебник смеется своим злорадным, "сатанинским" смехом, череп вторит ему, лязгая зубами и кривясь. Это своего рода посвящение — Крабат принят как младший и становится одним из двенадцати учеников Мастера. И снова оживает остановившаяся мельница, бурно вращается колесо, разметая во все стороны снег.

Так происходит завязка. Два полюса сказки — герой и его противник определены. Пущены в ход традиционные мотивы "сироты", "младшего". Начинается борьба противодействующих сил, разыгрываемая в целой серии приключений. Высокое искусство Земана в этой области нам уже хорошо известно. Здесь, в "Ученике чародея", оно достигает еще большей тонкости, как в нюансировке атмосферы действия, так и в обрисовке внутреннего мира героя, его переживаний, побуждений, отношения к окружающим.

"В западноевропейской волшебной сказке, — отмечает в своем исследовании "Герой волшебной сказки" Е. М. Мелетинский, — идеализация младшего — эстетический закон"[18]. Закон этот, как уже отмечалось, связан с архаическими и в то же время в основе своей вполне реальными проблемами преодоления неизбежно встающих перед юным героем испытаний, прежде чем он станет по-настоящему взрослым. Мотивы "посвящения", "наследования" в мифологии, а

затем и в волшебных сказках традиционно "выбирали в герои" младшего. "Младший брат — излюбленный герой западноевропейской сказки. Он достигает сказочной цели обычно с помощью благодарных чудесных лиц и предметов… Сказок о младшем брате в западноевропейском фольклоре бесчисленное множество". Именно он должен был выйти победителем, добиться удачи, овладеть магическим даром, превзойти своих противников и соперников. Именно ему, гонимому и лишенному всего, попавшему в водоворот неразрешимых ситуаций и загадок, народное творчество больше всего сострадало и покровительствовало. Исследователи сказок видят в этом отражение древних обычаев, переработанных народной фантазией и ставших повторяющимися стилистическими элементами художественной традиции, легшими в основу сказочной поэтики.

И Земан широко использует в фильме все атрибуты "волшебной" сказочности. Хозяин мельницы, Мастер, — это оборотень, который появляется в виде огромного черного кота, оглашающего дом пронзительно скрипучим мяуканьем. Он превращает своих учеников то в воронов, то в мышей. Фантастические возможности "черной магии", высшим знанием которой обладает лишь он, Мастер, впечатляющая сила превращений и чудес, разыгрываемых благодаря мультипликационным трюкам, в сущности, безграничны.

Но режиссер показывает жизнь Крабата на мельнице и во всех ее повседневных прозаических деталях. Он пилит дрова, таскает тяжелые мешки. А когда запускает поленом в ненавистного ему кота (еще не зная, кто это на самом деле), перед ним во весь рост встает с кровоподтеком на лбу сам хозяин. Он жестоко избивает юношу.

Теперь Крабат все яснее сознает, что стал игрушкой в руках злого волшебника, и решает бежать с мельницы. Эта сцена побега решена в фильме изобретательно и впечатляюще. Ночь. Юный герой идет сквозь лес, раздвигая ветви, перешагивая через поваленные деревья. Постепенно его со всех сторон обступают страхи. Без труда разгадав его замысел, волшебник пугает и путает беглеца. То из-за деревьев гипнотизирует его своим взглядом сова. То огромная змея, свесившись с ветвей, раскрывает над ним свою пасть. То колокольчики, превратившись в маленькие черепа, сопровождают его бег зловещим неистовым звоном. И, наконец, косматое чудовище, в котором Крабат узнает "хозяина", преграждает ему путь.

И вот снова Крабат на мельнице. Героя фильма угнетают тяготы отнюдь не только физические. Земан умело выделяет и акцентирует то, что представляется ему в сказке особенно ценным художественно и

нравственно, — мотив пробуждающейся к активной самостоятельной жизни личности, человеческого достоинства, поиска той внутренней точки опоры, без которой нет у героя ни собственной ясной позиции, ни воли к действию.

Крабат взрослеет, набирается опыта, стремится постичь азбуку черной магии. Он старается вникнуть в смысл таинственных знаков старинной книги, чтобы с их помощью победить волшебника. Но главные ее секреты по-прежнему известны только Мастеру.

Для того чтобы герой предстал перед нами как личность, Земан вводит в фильм совершенно необычный для сказки прием внутреннего монолога. Рассказ ведется от первого лица и то и дело переходит в размышления Крабата. Благодаря этому мы можем оценить смысл его поступков с новой, неожиданной стороны — мир героя как бы раздвигается, получает дополнительное измерение. Даже в самые напряженные моменты сказочного повествования, когда, казалось бы, Крабату должно быть не до шуток, он не теряет ни присутствия духа, ни чувства юмора, ни способности, словно мимоходом, анализировать ход событий и собственные переживания. Так, например, когда волшебник впервые превращает его в ворона, герой делится со зрителем и необычайным чувством свободы, связанным с тем, что у него выросли крылья, и одновременно охватившим его ощущением беспомощности: он не знает еще, что с этими крыльями делать, загипнотизирован злой и враждебной волей и не принадлежит самому себе. Обычный для мультипликации прием превращения, метаморфозы приобретает благодаря такому психологическому комментарию новое содержание.

Впрочем, метаморфозы использованы Земаном разнообразной изобретательно, они создают яркий колорит волшебной сказки, воспроизводят в поэтических образах взаимоотношения героев с мифологизированной природой, в них проявляется и "магическое" искусство Мастера-волшебника и волшебное мастерство самого Земана — чародея оживающей на экране марионетки, безукоризненно владеющего возможностями мультипликации.

На превращениях построены многие эпизоды фильма. Старый хозяин мельницы жаден и лукав, его излюбленное занятие — загребать деньги с помощью обмана. Он превращает своих учеников в коней и быков и продает их на ярмарке купцам, а затем заставляет, улучив минуту, бежать и вновь возвращает им человеческий облик. Он едет ко двору и продает знатным дамам "драгоценности" — обыкновенные шишки, превращенные в бриллиантовые серьги и броши всего лишь на

несколько минут, необходимых для того, чтобы совершить эту сделку и вовремя убраться восвояси. Во всех этих "операциях" вынужден участвовать и Крабат, ставший теперь одним из старших учеников, которых Мастер посвящает в некоторые из тайн своего искусства.

Так постепенно сказка подходит к самому важному, кульминационному моменту. Однажды Мастер посылает Крабата, превращенного в ворона, на окраину деревни — туда, где, очевидно, не без участия этого злого волшебника убили человека. Знакомый издавна вечерний пейзаж, старая покосившаяся колокольня, огни деревенских домиков, мелодичный звон колокола, девушка, с тихой песней идущая к роднику с кувшином в руках, — все это живо напоминает Крабату детство, то кажущееся теперь таким далеким и милым сердцу время, когда он принадлежал себе, миру людей, миру простых человеческих чувств. С этого момента песня девушки, ее лицо, ее легкая, грациозная походка повсюду мерещатся нашему герою, не покидают его ни днем, ни ночью.

Известно, что сказочное описание имеет свои законы, привязано к четкой колее сюжета и вписано в строго замкнутое время. "Время в сказке, — отмечал Д. С. Лихачев, — всегда последовательно движется в одном направлении и никогда не возвращается назад. Рассказ всегда подвигает его вперед. Вот почему в сказке нет статических описаний"[19].

Приемом, "раздвигающим" время сказки, придающим ей качество несоизмеримо большей емкости, чем простое течение сюжета, являются знаменитые сказочные повторы. Повторяется не только "мимолетное виденье" девушки, грезящейся Крабату. Вме-сте с круговращением времен года, словно в такт движению мельничного колеса, повторяется, как традиционная сказочная формула, своеобразный "призыв новобранцев" — чародей берет нового младшего ученика, прощаясь со старшим.

Но это не простое прощание. Это суровый и жестокий экзамен. Старший обязан вступить в единоборство с самим волшебником, хозяином мельницы, и либо заменить его, одержав над ним верх, либо погибнуть. До сих пор еще никому из учеников не удавалось победить чародея, превзойти его в силе воли и духа, находчивости, знании магии.

Реализм и "чертовщина" своеобразно сочетаются в фильме-сказке. Прежде всего, как уже отмечалось, в облике Мастера. Гневный левый широко раскрытый глаз сверкает таинственным блеском, другой, правый, — полузакрыт. Лысый череп, жидкая черная борода, идущий

откуда-то издалека "нездешний" голос, властные вертикальные движения рук. Он напоминает и обычного сварливого и фанатичного деспота-старца и в то же время — это выразительный образ представителя неведомого фантастического мира.

Мотив соперничества с Мастером старшего из учеников едва ли не самый важный в повествовании, он пронизывает всю сказку, придавая ей драматизм и динамизм, с ним связана судьба героя, его будущее. Один из участников экзамена-турнира должен погибнуть. Таков закон мельницы на черной воде. И тогда вновь освобождается место для новичка. В этот момент круговорот совершен и мельница останавливается. Колесо не сдвинется с места, пока не будет погребен павший, не придет новенький и не будет вновь определен главный ученик чародея.

Крабат не сразу постиг суть этой страшной "механики". Он слышал шум борьбы за стеной у Мастера. Видел, как каждый год исчезали одни и появлялись другие, как останавливалось и опять приходило в движение мельничное колесо.

Изображение боя Мастера с его учеником Тондой — один из ярких эпизодов фильма. Раскачиваясь всем телом, хозяин — многоликий оборотень — то превращается в кабана, грозящего проткнуть юношу своими клыками, то в оплетающего его паука, то в змею. Теперь он уже не чернокнижник, сидящий в раздумье у оплывающей свечи и черепа, а чудовище — символ воинствующего, беспощадного зла.

Но вот пришла очередь держать экзамен и Крабату. К этому времени он уже несколько раз виделся с прекрасной девушкой. Воспользовавшись отсутствием Мастера, Крабат отправляется в деревню, где она живет, на лету превращаясь вновь в человека, чтоб не испугать любимую. Взявшись за руки, они молчат, но глаза их красноречивее слов.

Неожиданно вернувшийся Мастер узнает секрет своего ученика. "Ты принадлежишь только мне, — говорит он Крабату, — и я никому тебя не отдам".

Стилистика рисунка, которую использует в фильме Земан, удивительно чиста в своей гармоничной ясности и простоте и даже несколько наивна. Но это придает ей особое обаяние и поэтичность. Благороден и возвышенно романтичен облик самого Крабата, особенно в минуты свидания с девушкой. С большим мастерством изображена в фильме бессонная ночь, которую он проводит в напряженном раздумье накануне решающей схватки с чародеем. Крабат понимает, что единственный выход — победить. Но как

сделать то, что не удавалось до сих пор никому? Силой одолеть чародея нельзя. Вероятно, надо было лучше изучить магию, узнать ее тайны, превзойти Мастера в его же собственном искусстве…

И тут наступает в сказке совершенно неожиданный, но в высшей степени характерный для творчества Карела Земана поворот. Знаменитая волшебная книга с удивительными знаками, хранящаяся в комнате Мастера, куда Крабат и его друг пробрались ночью через щель, превратившись в мышей, открывает самую сокровенную из своих тайн — существует только одна сила, способная преодолеть любые заклятия. Сила эта — любовь.

В отличие от героя стихотворения Гете "Ученик чародея", который, переняв секреты своего учителя, но, забыв слова запрета, чуть не натворил бед и не вызвал потопа, земановский подмастерье волшебника Крабат отказывается от черной магии. Она предстает перед ним как наука ложная и бессмысленная. Существует другая, высшая магия. Это дар прозрения, которым обладает влюбленный, — это голос его сердца, способный постичь тайны, недоступные самому изощренному волшебнику, который хочет повелевать другими людьми, подчинять себе юные души, распоряжаться человеческими судьбами. Магическая книга и простое человеческое чувство раскрыли ему один и тот же великий секрет: любовь сильнее всего на свете.

И в тот момент, когда Крабату грозит смерть, на мельницу приходит девушка. Она требует, чтобы волшебник отдал ей ее друга. Мастер вступает с ней в спор, ставит условие: она должна указать на Крабата, обойдя с завязанными глазами строй учеников. Он уверен, что она не найдет его, не сможет узнать среди других. Этот спор своеобразная дуэль между волшебником и девушкой. И девушка побеждает: "Я узнала его по биению сердца", — говорит она, указывая на Крабата.

Бессилие Мастера, ложность его могущества становятся очевидными для всех. Пораженный этой неведомой ему, таинственно-доброй и светлой силой, объединяющей влюбленных, он тает на глазах, оплывая, как свеча, и погибает, проваливаясь, как и полагается в сказке, в расступившуюся перед ним пропасть. Накренившаяся свеча поджигает теперь уже никому не нужную магическую книгу.

Загорается мельница. С удивительным колористическим мастерством решена эта финальная сцена фильма, построенная на изобретательно придуманных комбинированных съемках и трюках.

Ученики выбегают в зимний лес. Дым и пламя застилают небо. Те, кто только что был во власти волшебника, освобождаются от злых чар,

вновь становятся обыкновенными веселыми мальчишками, вольными, как птицы. Так кончается эта мудрая сказка.

Могут возразить, что сказочное иносказание, поэтический вымысел здесь слишком откровенны, прозрачны, наивны. Но именно в этом, думается, и заключено своеобразие и прелесть такого рода повествований. "Сказка есть сказка, — справедливо заметил однажды наш известный режиссер Александр Роу, — как бы ни были глубоки заложенные в ней идеи, сказку нельзя лишить ни фантастичности, ни условности, ни тем более наивности. Сказку надо принимать с доверием и убежденностью в реальность того, о чем ведется рассказ, как делают это дети. Тогда перед вами раскроется чистая душа сказки"[20].

Любовь и магия — "два вида колдовства", соперничают в этом фильме Карела Земана. Сказку о злом волшебнике и его юных пленниках-учениках он превратил в балладу о красоте и силе человеческих чувств — верности, мужестве, духовной стойкости и чистоте.

Чехословацкая критика высоко оценила фильм как новое значительное произведение режиссера, отметила богатство фантазии мастера в использовании света и тени, умелую разработку типажа персонажей, выразительность цвета и искусность трюков. "В фильме о Крабате проявились лучшие черты нашего мультипликационного кино", — писала газета "Млада фронта"[21]. В ноябре 1977 года на Международном фестивале в Тегеране "Ученик чародея" был удостоен "Гран при" за художественную изобретательность и новаторство.

Кинематограф необычайного

Сегодня, когда пишутся эти строки, Карелу Земану идет шестьдесят восьмой год. Вся его жизнь, по-прежнему небогатая внешними событиями, сосредоточена на любимом искусстве. И сам он чрезвычайно прост, скромен и не любит сопровождать каждый свой шаг в творчестве потоком словесных комментариев. Он редко дает интервью и даже в них обычно предельно краток.

Как художник, Земан предпочитает объясняться карандашом или пером, вычерчивая на бумаге замысловатые знаки, рассказывающие об устройстве кукол, композиционном решении кадра, секрете того или иного трюка, стилистике картины. Непросто вызвать его на разговор, заставить говорить о выношенном, о главном.

И все же из нескольких бесед яснее становится отношение мастера ко многим немаловажным сторонам творчества, полнее предстают его взгляды, оценки и пристрастия, существенно дорисовывающие образ художника.

Есть символ, буквально преследующий его, изначально определяющий характер поисков, — представление о жизни, ее "материале", как о сырце, необработанной породе, из которой надо выплавить чистый и звонкий металл поэзии. Художнику часто приходится все делать заново — экспериментировать, пробовать, находить, мучительно и настойчиво добиваясь нужного результата. А раз так, следует основательно продумать, что хочешь сказать. Только значительная цель заслуживает таких усилий, только то, что всерьез волнует людей, достойно стать материалом искусства.

На первый взгляд может показаться странным, что так ставит вопрос сказочник, фантаст, режиссер, привыкший работать с куклами, создатель трюковых фильмов. Но Земан влюблен в искусство, в котором работает, предан ему, убежден в его силе и преимуществах, в его способности говорить о самом большом и главном.

— Меня не раз звали в игровое кино, советовали порвать с трюковой фантастикой, с мультипликацией, считая, что моя работа с живыми актерами — путь к "обычному" кинематографу, — рассказывает он. — Что можно на это ответить? Странные увещевания. Мои незваные доброжелатели, видимо, не понимали

своеобразия и богатства фантастического мира, который открывает изобразительное искусство, помноженное на художественные возможности кино. Между тем, если вдуматься серьезно, я ведь никогда не делал "игровых", "актерских" картин и не стремился к этому. Я работал как художник-фантаст, мой мир всегда был вымышлен и в этом смысле ирреален. Даже когда я включал в этот синтез искусств, в эту придуманную, стилизованную среду живого человека, актера-профессионала, в новой необычной для него обстановке он вынужден был вести себя по законам созданного мною мира как его неотъемлемая часть. Может быть, это кому-то и кажется парадоксальным, но "нереальное" по своим формам и средствам искусство кукол, плоских марионеток и фантастических трюков, искусство, которому нет прямого подобия в нашей повседневности, не хуже любого другого отражает действительность и ее проблемы, служит вполне реальным жизненным целям. В этом парадоксе — путь к особенностям фантастического творчества, безграничному богатству и разнообразию выразительных средств которого я не устаю удивляться.

Карел Земан в "Путешествии в доисторические времена", по его собственному шутливому замечанию, даже допустил то, что художник, в сущности, не может себе позволить.

— Я имитировал реальную природу, — замечает он, — воспроизводил, по расчетам и предположениям палеонтологов, животных каменного века. Это было важно для фильма такого типа. Но в целом, конечно, воспроизведенный мною по частям мир древности вымышлен. Это была чистейшей воды фантазия. И зритель, разумеется, знал и, вероятно, даже искал, где и как его обманул режиссер. Потому что живых мамонтов и птеродактилей, как известно, не существует.

Я спросил режиссера, что он думает о путях чехословацкой мультипликации и как оценивает роль и место в ней Иржи Трнки.

Из беседы я понял, что Земан восхищается искусством Трнки, его мастерством. Это умение отдавать должное творчеству других художников представляется мне важной чертой, характерной для Земана. Ведь Трнка — и теперь, после его смерти, это стало еще более ясно, — один из самых ярких представителей чехословацкого мультипликационного кино. Он неизмеримо много сделал для развития мирового искусства кинокуклы. Он высоко поднял своим творчеством уровень всей чехословацкой мультипликации, и его значение в истории кино непреходяще. Это подлинно народный

художник.

— Я сознавал, — говорит Земан, — что превзойти его мастерство в избранном им стиле очень непросто, и решил идти своей дорогой. Сегодня, — продолжает режиссер, — в уже утвержденных временем и традициями формах кое-что устарело. Современный кукольный образ-метафора требует большей глубины и остроты мысли, экспрессивного напряжения, динамичности и лаконизма.

Карел Земан задумывается и, очевидно, мысленно пробегает путь, который проделало искусство куклы в его стране.

По его мнению, искусство кукольного фильма развито во многих странах мира значительно слабее, чем рисованное кино, или даже вовсе не существует. Но тем больше заслуга чехословацкой мультипликации, тем большее значение приобретает ее опыт. У чехословацкой мультипликации глубоко народные основы, талантливые мастера. Она всегда была экспериментальной лабораторией, опытным полем киноискусства. Мастер не согласен с теми, кто считает, что кукольный фильм устарел, что этот вид кино топчется на месте, что у него нет перспектив. Он уверен, что со временем этот вид кино добьется нового взлета и расцвета. Несомненно, будут найдены новые художественные средства, ведь язык любого искусства постоянно обновляется. Обновление принесет сама жизнь, ее проблемы, смелость творческой фантазии художников, их способность остро чувствовать, чем живы сегодня люди.

Разговор заходит в этой связи о гротеске, о его силе и границах, и Земан, неизменно пользующийся всеми красками гротесковой палитры, сопоставляя гротеск и сказку, высказывает неожиданную для меня мысль.

— Сказочные персонажи, как я их вижу, — подчеркивает он, — должны обладать почти человеческим характером. И это "почти" очень важно. Используя гротеск, стилизуя, гиперболизируя, не надо впадать в крайности деформации, а это сегодня у мультипликаторов нередко бывает. Избежать в равной мере и натуралистически дотошного человекоподобия и человеконеподобия — таков, мне кажется, секрет сказки, где все, по самой ее сути, пронизано одушевляющим природу человеческим началом. Придется, вероятно, потратить еще немало сил и времени, чтобы найти в мультипликации наиболее убедительные решения сказочных образов, сочетать их с возможностями современного киноязыка. Сказка и по форме должна быть народной. Тут нужны особый тон, такт, мера.

— В известной степени это справедливо и для других жанров, —

продолжал Земан. — Помню, еще до войны, в 30-е годы, я видел поразивший всех нас, любителей и будущих режиссеров кукольного кино, фильм Александра Птушко "Новый Гулливер". Меня тогда взволновали не только отлично выполненные массовые сцены. Условность и жизненность переплетались, гротеск потерял нередко свойственную ему отвлеченность и был до злободневности точен. Позже я познакомился с А. Птушко, когда он ставил свой "Каменный цветок" на студии "Баррандов" в Праге. Первого яркого впечатления от подлинности его "Гулливера" никогда не забуду.

Если к "крайностям деформации" надо в кукольном искусстве относиться особенно вдумчиво, взыскательно и даже осторожно, заботясь о том, чтобы в таком решении было все до конца оправданно, то почему же все-таки так важен, по мнению Земана, гротеск, виды и формы которого чрезвычайно разнообразны?

Мастер объясняет это тем, о чем, собственно, мне уже не раз приходилось читать у больших художников, обращавшихся к проблеме гротеска.

Так, М. Е. Салтыков-Щедрин писал, что "действительность любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению" [22]. "Взрыв" обыденного, отсутствие внешне достоверной, правдоподобной мотивировки действия и изображения не означает тем самым отказа от жизненной мотивировки в широком смысле — от художественной правды, от реализма в искусстве. Разрывая внешние связи, вскрывая внешний покров "кажимостей", фантастика, особенно в сатире и романтике — двух крайних сферах неправдоподобного, — является могучим средством проникновения в действительное, в область создания масштабных обобщений, способных претендовать на то, что они относятся к категории социальных образов-символов и типов. То, что создали в русской литературе Гоголь и Щедрин, а в наше время — Маяковский и Брехт, широко пользовавшиеся средствами гротеска, — яркое подтверждение этого. Гротеск в творчестве художника, стоящего на реалистических позициях, вскрывает внутреннюю противоречивость явлений, показывает с помощью неожиданного, иной раз внешне парадоксального и "алогичного" сопоставления и пересоздания реального, более глубокие закономерности и мотивы. То или иное нарушение нормы, нечто контрастное по отношению к привычному, выход за пределы обыденного и отсюда фантастический сдвиг — временной, пространственный, количественный (лилипуты и великаны), пародийное упрощение, нарочитая, подчеркнутая

схематизация или механизация, наконец, как прямое развитие уподобления — внезапная трансформация, подмена (например: человек — животное, кукла, робот, фантастическое существо), а также и обратный ход — оживление неодушевленного (пробуждающаяся в статуе Галатея или в куске дерева — Пиноккио) все это древние, как само искусство, и притом излюбленные приемы, постоянно находящиеся в арсенале сказочников и неизменно и верно им служащие. Но каждый раз художник, естественно, использует то, что наиболее отвечает его творческой индивидуальности, его конкретным требованиям и задачам.

Отвергая обычное мнение, что произведение искусства "тем реалистичнее, чем легче в нем узнать реальность", Бертольт Брехт считал, что для познания действительности особо действенны формы, заключающие в себе высокую степень, концентрированность обобщения, использующие фантастику, гротеск, условность, которые реализм отнюдь не отрицает[23].

Уже в ранних своих статьях Мейерхольд метко охарактеризовал две тенденции в творчестве кукольников — стремление достичь полного подобия натурального и отказ от дотошного копирования в кукольном образе внешних черт человека. "Кукла, — замечает он, — не хотела быть полным подобием человека потому, что ею изображенный мир — чудесный мир вымысла…"[24]. Мейерхольд считал, что основное в гротеске, использующем различные формы сочетания реального и фантастического, это "постоянное стремление художника вывести зрителя из одного, только что постигнутого им плана восприятия, в другой, которого зритель никак не ожидал" [25].

С подобным взглядом на гротеск соглашался и С. Эйзенштейн, также видевший в нем совмещение двух противоположных планов — реального и фантастического, и отмечавший роль масок и кукол в этой области творчества.

Мысль о том, что кукла не должна натуралистически копировать человека, была близка многим выдающимся режиссерам. И. Трнка говорил, что кукла выражает не внешность, а идеи человека[26]. О силе воздействия подчеркнуто условного кукольного образа много и интересно писал С. Образцов.

Предостерегая от "крайностей деформации" в искусстве кукол, Земан в то же время видит бесконечное разнообразие художественных возможностей гротеска и широко их использует в своих фильмах.

Важно, однако, подчеркнуть не только значение принципа и особенностей гротескного, но и глубокую связь гротеска в творчестве

крупнейших представителей реалистического искусства с традициями смешного и ужасного в народной фантастике. Так, например, по мнению одного из самых проницательных исследователей "смеховой культуры" М. Бахтина, "темы носа Гоголь находил в балагане у нашего русского Пульчинеллы, у Петрушки. В балагане он находил и стиль вмешивающейся в ход действия речи балаганного зазывалы, с ее тонами иронического рекламирования и похвал, с ее алогизмами и нарочитыми нелепицами"…[27].

Гротеск, воспринятый Земаном у народных кукольников, входит естественной составной частью в кинематограф необычайного, который он утверждал в своем творчестве. В земановских фильмах с Прокоуком, в "Короле Лавре", в "Кладе Птичьего острова" и в других картинах вплоть до "Ученика чародея" элементы гротескного щедро вплетены в художественную ткань произведений и помогают ярче выразить нравственно-эстетическую позицию художника. Путь мастера к тому типу фильма, который совмещает возможности различных видов кино, был естественно связан с этим стремлением полнее сочетать различные краски комического или трагедийно-драматического со сказочной фантастикой.

— В большом полнометражном фильме с куклами, оживающими макетами, рисованной мультипликацией, — говорит Земан, — чрезвычайно трудно согласовать множество разнородных элементов, привести все в гармонию, подчинить единому стилистическому решению. Немало опасностей подкарауливает здесь режиссера.

— Я испытал это, — продолжает он, — работая почти над всеми моими фильмами, начиная с "Клада Птичьего острова". И все же я считаю, что наступило время более смелых экспериментов в области полнометражного мультипликационного фильма. Эта форма открывает художнику широчайший простор для творческих поисков. В этом смысле работа над "Сказками тысяча и одной ночи" и "Учеником чародея" принесла мне ценный творческий опыт и огромное удовлетворение. Я стремился и в этих фильмах добиться синтеза различных видов мультипликации — графической, объемной, плоскостной, так, чтобы органично сочетались разные формы трюковой техники и в их взаимодействии родилось изображение более выразительное и впечатляющее.

Проблема синтеза различных видов кино и мультипликации — одна из самых важных и волнующих Земана. Уже много лет она не теряет для него своей актуальности и он возвращается к ней снова и снова. В этом нет ничего удивительного. Ведь именно во все более

активном и неожиданном сочетании никогда раньше не сопоставлявшихся средств и возможностей видит он источник художественного обновления киноискусства.

Объемность, реальная перспектива и плоскостная условность, изобразительная стилизация и живой актер, трюк как способ совмещения несочетаемого — вот лишь часть вопросов, которые встают при первом же приближении к этой обширной теме. Соединение документа и вымысла, фактического и фантастического, точных примет и деталей эпохи и сказочной ситуации занимает здесь не последнее место.

Карел Земан разработал и сформировал такой особый вид фильма, в котором элементы рисованного, кукольного и игрового кино соединены гармонично, ни одно из средств выразительности киноискусства не действует отдельно, само по себе. Сила воздействия возникает именно благодаря их синтезу, взаимодополнению, слитности, отсутствию четких границ между ними. Монтаж, длина кадра, игра актера и куклы, трюковая подача оживающего рисунка — все соподчинено, все направлено к одной цели. Возникает совершенно новая "коллажная" партитура фильма, и в необходимости придать картине стилистическую цельность и единство вся сложность работы режиссера и художника. Фантастичность содержания находит максимально соответствующую ему форму.

Карел Земан увлечен современной научно-фантастической литературой, внимательно следит за ее решительным вторжением в кино, но трезво и критически рассматривает результаты этого процесса.

Он считает, что встреча кино и литературной фантастики — это, несомненно, одно из самых знаменательных и многообещающих явлений современного искусства. Однако, по его мнению, несмотря на большое количество выпускаемых на мировой экран научно-фантастических фильмов, среди них, к сожалению, еще мало удачных, а тем более таких, которые стоило бы предложить детям. Ведь многие подлинно впечатляющие картины не предназначены для детей. Кроме того, есть еще один немаловажный момент: эстетический и нравственный такт, необходимый в разговоре с юным зрителем, которого лишены многие фильмы. Вот почему Земан добровольно отказывается от натуралистической демонстрации жестокостей, к которым сегодня охотно прибегают режиссеры, стремящиеся взвинтить эмоции зрителя "сильнодействующими" средствами, используя для этого богатые возможности мультипликации и

кинотрюков.

— Я глубоко убежден, — говорит Земан, — что завоевывать сердце зрителя, тем более юного, надо обаянием добра и поэзии. Древние говорили, что даже когда смотришь в болото, надо уметь видеть отраженные в нем звезды.

Картины Земана часто напоминают развернутую в полнометражный фильм притчу. Но принципиальная проблемность большинства земановских лент не делает их автора иллюстратором общеизвестных тезисов и общедоступных истин. Какой бы острой темы режиссер ни касался, он прежде всего остается художником, выдумщиком, создателем своего особого, фантастического мира, мастером, воссоздающим в условных пропорциях вымышленного реальные по своему смыслу и сути конфликты и ситуации, исследующим человека и его поступки.

Сатирическая антиутопия "Клада Птичьего острова", проблема ядерной угрозы и роли ученого в современном мире, рассматриваемые в "Тайне острова Бэк-Кап", сопоставление двух типов вымысла в "Бароне Мюнхгаузене", размышление о варварской сущности войны в "Хронике шута" — фантазию Карела Земана нельзя назвать нейтральной или отрешенной от действительности как в выборе тем, так и в отношении к ним автора. Не нагромождение занимательных чудес, не "пророческие" кошмары или видения апокалипсиса, столь свойственные сегодняшнему буржуазному кинематографу, и не внеземные прогулки суперменов занимают художника. Он ищет ответы на нравственные и философские вопросы, способные, как он полагает, взволновать зрителя и важные для воспитания молодежи.

В своем развитии творчество Земана проходит характерную эволюцию. Его мир усложняется, его герои становятся все менее одноплановыми. Не потерявший в трудной ситуации человеческого достоинства парикмахер Кукулин, неистощимый фантазер Мюнхгаузен, странствующий гуманист, жизнелюбец Синдбад, ученик чародея Крабат — фигуры яркие, полнокровные и в то же время вполне правомерно существующие в условно-фантастической атмосфере, создаваемой вымыслом Земана. Традиционная сказка и современная фантастика смыкаются и взаимодействуют в его фильмах естественно и непринужденно.

Давно уже замечено, что киноаппарат — трансформатор, преобразователь действительности и "в руках художника становится выдумщиком"[28]. Так писал, например, в своей брошюре "Материализация фантастики" Илья Эренбург. Он считал, что не

мешает напоминать об этом, ибо кино не только "условность реального", но и "реальность условного"[29]. Именно эта его особенность делает киноэкран могучим средством раскрепощения фантазии.

Писатель еще в 20-х годах видел обе стороны доступного кинематографу мира и понимал то, что скрыто от близоруких глаз ревнителей "физической реальности" как единственного объекта киноискусства.

В своей книге "Природа фильма. Реабилитация физической реальности" известный исследователь кино Зигфрид Кракауэр выводит "полет фантазии" за пределы основных задач киноискусства и даже возражает против применения к кино термина "искусство" в его традиционном смысле, так как это может привести постановщиков фильмов к пренебрежению "регистрирующими обязанностями кинематографа"[1]. Как и другой теоретик, Андре Базен, Кракауэр исключает из понятия художественного реализма активность авторской интерпретации действительности и видит "объективизм" кино лишь в максимально нейтральном с точки зрения жизненной позиции и идеологии художника запечатлении "сырой действительности", внешней физической оболочки вещей, мимолетного потока случайных событий.

Вполне закономерно для подобного образа мысли Кракауэр приходит к выводу, что кино и трагедия несовместимы друг с другом и так же, как и трагическое, историческое и фантастическое, враждебны фотографической природе кино, не имеют соответствий "в реальности кинокамеры". Кракауэр прямо заявляет, что, "поскольку фантастический материал лежит вне сферы физического бытия", он, видимо, должен быть "так же мало пригоден для претворения выразительными средствами кино, как и сфера былого"[30].

Критикуя кракауэровскую теорию "чистого воссоздания", Р. Н. Юренев в своем предисловии к русскому изданию этой книги Кракауэра очень точно и справедливо установил прямую связь подобной концепции с философией позитивизма и с натурализмом в эстетике и искусстве.

Характерно, что для Кракауэра, вследствие его позиции, мультипликация и кино — антиподы. Мультипликация, как и фантастика, в сущности, также стоит для него за пределами кино, ибо она "предназначена для изображения нереального — того, чего не бывает в жизни"[31]. Мультипликация не только "не относится к теме" его книги, но и явно мешает "цельности" его концепции, так как,

являясь своеобразным видом экранного искусства, рисованное кино, по его же признанию, не соответствует излюбленному понятию теоретика — "фотографический фильм". Вероятно, поэтому он и пытается классифицировать все, что не умещается в его представлении о "фотографическом кино", как некую "новую разновидность изобразительного искусства" [32].

Между тем понятие киноискусства просто шире, многомернее и многоаспектнее представлений теоретика, воспринимающего реализм в границах узких рамок "физической реальности". Определение специфических возможностей и средств киноискусства лишь в зависимости от его способности воспроизведения внешних черт правдоподобного облика реальности — такое определение *всего* киноискусства, совершенно естественно включающего в себя и кинофантастику, и трюковой фильм, основанный на комбинированных съемках, и рисованную и объемную мультипликацию, не выдерживает критики [33].

Достоверность документального фильма (также, впрочем, не исключающего использования символики и метафоры) и нередко подчеркнуто неправдоподобный вымысел кинофантастики — два полюса современного кино, включающего в себя как возможности прямой фиксации действительности, так и активную авторскую интерпретацию и творческое пересоздание жизненного материала художником. В любом своем проявлении и при любой самой совершенной технической оснащенности мастера художественный реализм не исходит из "автоматизма воссоздания", он проникнут пафосом основополагающих социально-эстетических мотивировок творчества, мировоззрением автора, в которое включено то или иное понимание закономерностей общественных процессов и целей искусства. Соответственно и "полет фантазии" всегда обусловлен позицией художника, его методом и стилем, конкретной задачей произведения, всегда относителен в пределах избранного жанра и проблематики.

Необычайное, чудесное, фантастическое составляют самое существо, входят неотъемлемой частью в художественную природу, в возможности кинематографии не в меньшей мере, чем уловленное фотоглазом правдоподобие, доскональнейшая фактография, повторенная в мельчайших деталях достоверность бытия. За любой техникой в искусстве стоит человек со своей фантазией, опытом, жизненной позицией. Это обстоятельство особенно важно. Человеческая фантазия, как известно, не просто пассивно отражает, но

и активно творит, создавая "вторую реальность" — художественную правду, концентрированно передающую черты и облик действительности и являющуюся актом вмешательства художника в процессы бытия. "Воображать, открывать, нести наш слабый свет в живой сумрак, где скрыты все бесконечные возможности, все формы и ритмы, — так понимал смысл и процесс творчества Федерико Гарсиа Лорка. — Воображение выхватывает, — писал он, — и проясняет фрагменты невидимой реальности, в которой движется человек" [34]. В этом он, как и Карел Земан, видел особую ценность поэтической фантазии.

Условность, фантастика — ключ, которым Карел Земан открыл дверь в свою собственную вселенную. Поэзия фантастического — в самом мировосприятии мастера. "Логика" вымысла, цельность и достоверность художественной правды условного для него неизмеримо выше посылок наивного правдоподобия. Фильмы Земана можно назвать "концептуальными", так настойчиво врываются в них тревоги и надежды нашего времени. Может быть, поэтому пример Мельеса, когда-то объединившего киноэкран, фантастику с ее проблемами общечеловеческого масштаба и значения и волшебство необычайного зрелища, ему неизменно дорог и ценен.

Кракауэр подтрунивает над Мельесом за то, что он, отойдя от "фотографического реализма Люмьера", находил творческую радость в условности, в фантазии, в феериях и сказках, не запечатлевал повседневных событий, а "компоновал" вымышленные сцены. "Хотя Мельес, бесспорно, обладал "чувством кино", он все же оставался театральным режиссером"[35],— произносит свой приговор теоретик.

Между тем связь с театром, театральность нельзя полностью исключить из ряда современных искусств, в том числе из некоторых видов кино, например, из кукольного фильма, а фантастика, которой отдал посильную дань и Мельес на заре истории киноискусства, научная и сказочная — все больше осознается в системе культуры человечеством как ценнейшее художественное достояние [36].

К счастью, в зрелищных искусствах, особенно в балете и мультипликации, не приходится доказывать, как важны энергия мифа, сказки, притчи, фольклорная масштабность типизации, с ее фантастической обобщенностью восприятия мира и условным языком выразительных средств. В этом отношении чрезвычайно интересно и характерно выступление Чингиза Айтматова, писателя, чье имя и творчество глубоко слиты с понятиями народности и реализма, в полемике, связанной с обсуждением актуальных аспектов проблемы

мифотворчества, значения "культуры восприятия необычайного" и "необычной формы" — гротеска, притчи, мифа для современной литературы, ее социально-нравственного реалистического содержания.

Справедливо утверждая, что художник открывает новую художественную реальность "всеми необходимыми и доступными ему изобразительными средствами", Айтматов приходит к выводу, что "энергия мифа — это, можно сказать, то, что питает современную литературу первозданной поэзией человеческого духа, мужества и надежды" [37]. Поэтому "миф, включенный в реализм и сам ставший реальностью жизнеощущения человека, — свежий ветер, наполняющий паруса времени и литературы, устремляя их к бесконечному горизонту познания истины и красоты" [38].

Народное искусство, смелое творческое обращение к его традициям и формам, к мифу, сказке, легенде помогают художнику наших дней подняться над унылым копиизмом и нередко лишь имитирующим художественную правду бытописательством, увидеть и передать социально-нравственный опыт человека и народа в их истинных масштабах.

Прослеживая путь, пройденный Земаном, удивляешься смелости и целеустремленности его поисков, в которых чисто технические задачи неизменно были связаны с большой мыслью, яркой мечтой, с открытием художественным.

— Я искал, — говорил мне Карел Земан, — такие средства выразительности, которые помогли бы свободному полету фантазии, окрыленному строго продуманной целью. И то, что я нашел, позволяло мне воплотить на экране такие замыслы, которые практически неосуществимы в обычных фильмах.

И действительно, кинематограф, который создает Карел Земан, невозможно мерить обычными мерками.

Есть режиссеры, которые вынашивают замыслы, идеи, а затем, приведя механизм кинопроизводства в движение, осуществляют "общее руководство" многочисленными людьми и службами. В мультипликационном и трюковом комбинированном кино это делать труднее, если вообще возможно. Здесь во главе творческой группы стоит художник, для которого процесс создания каждого кадра подлинное священнодействие, в нем он участвует больше, чем кто-нибудь, всеми своими навыками, всем накопленным и выработанным годами мастерством и опытом.

Но дело не только в этом. Главное — что скрыто за подобными таинствами, чему посвящен опыт, во имя чего зажигается тигль, на

котором плавится, приобретая новые качества, неведомый состав. Виртуоз, ювелир, мастер, в творчестве которого торжествует личное начало и концепция авторского фильма возникает в глубоком и чистом значении слова, Земан видит цель бесконечно кропотливого и тяжелого труда в возможности сочетать невозможное, показать на экране поэзию фантастического, слить правду и вымысел в незнаемых до того формах и пропорциях.

Совсем еще недавно кинематограф пытались делить, хотя бы по тенденции, на прозаический и поэтический, забывая при этом, что может быть измерение, не укладывающееся полностью в эти два обозначения, что с не меньшим основанием можно говорить о кинематографе необычайного, несущем в себе все признаки большой поэзии, хотя и вырастает он нередко из реального, будничного факта и происшествия, но только тогда и приобретает силу и убедительность художественной мысли, когда отталкивается в своем фантастическом полете от вполне допустимого.

Именно такой кинематограф необычайного с первых же шагов в искусстве утверждает Земан. Необычайно в его творчестве, в сущности, все. Его персонажи — сатирические куклы или сказочные герои. Даже, если это школьники, как, например, в фильмах "Путешествие в доисторические времена" или "Похищенный дирижабль", то попадают они в совершенно чрезвычайные обстоятельства.

Необычны, однако, не только ситуации, но и сама изобразительная основа его фильмов. Мир, создаваемый на экране Земаном, далек от воспроизведения повседневного — это мир фантастический, конструируемый средствами вымысла и творческой преобразующей стилизацией, в основе которой лежат то реставрируемый с помощью палеонтологических данных каменный век с его земноводными и крылатыми чудовищами, то восточная миниатюра с ее особой декоративно-плоскостной стилистикой, то книжная графика XVIII или гравюра XIX века, позволяющие воскресить атмосферу комедийно-фантастических приключений барона Мюнхгаузена или романов Жюля Верна.

И каждый такой выбор стилистических средств, изобразительной формы, разумеется, отнюдь не произволен, он оправдан и определен замыслом, сквозной идеей картины, продуман до мельчайших деталей и открыт мастером как единственно возможное решение. За стилизованной условностью бьется живая и острая мысль современного режиссера, художника социалистического мира, в

причудливое царство сказочно-фантастических, поэтических видений или гротесковых образов вложено большое гуманистическое содержание, в нем активная гражданская позиция человека, живущего страстями нашего века. Человек, его связи с историей и судьбами цивилизации, технический прогресс и современное понимание красоты и нравственности — эти кардинальные проблемы, волнующие многих художников, творцов и мыслителей XX века, стоят в центре творчества Земана. Именно поэтому его фильмы не перестают привлекать внимание зрителей.

— Я рад, что работаю в единственно близком мне виде кино, который очень люблю и который, в сущности, в целом представляет собой еще невспаханное поле, — говорит Земан. — Это искусство, в котором невозможное возможно, в котором все создаешь заново и все время идешь по целине. Оно требует непрестанных экспериментов, смелости, непредвзятого взгляда, безоговорочного отказа от поверхностного скольжения и безликих стереотипов мысли. Надо уметь разговаривать с куклами. Надо увидеть и одухотворить волшебной силой творчества мир, где живой актер и деревянный персонаж общаются как равные, где все невероятное и неправдоподобное становится действительным. И каждый раз находить новое поэтическое основание, чтобы совершить невозможное: вдохнуть жизнь и правду в созданное фантазией. И если б мне дано было снова прожить свою жизнь, я бы снова пошел по этому же пути…

* * *

Я прощался с Карелом Земаном у порога его дома. Радушный хозяин вышел проводить меня, и теперь, молча вглядываясь в его лицо, мне хотелось продлить эту счастливую минуту встречи.

Был май. Над зелеными холмами Готвальдова простиралось звездное небо, лицо художника было полуосвещено, и, казалось, он смотрел куда-то вдаль, вдогонку своей мечте, в просторы вселенной, где уже не раз путешествовали его герои.

Где-то поблизости в вечерней тишине перекликались птицы, все было обычно, как вчера. Но так же, как когда-то в маленьком Амьене, где вдали от парижской суеты поселился Жюль Верн, к этим зеленым холмам со всех сторон подступали океаны, на шхунах с хищными острыми носами подплывали пираты, и я бы не удивился, если бы над нашими головами вдруг появился дирижабль или воздушный шар.

— А ведь жизнь необычайна каждое свое мгновение, и трудно

провести черту, где начинается фантазия и кончается реальность, — сказал мастер, словно угадав мои мысли.

Он попрощался и уже исчез за дверью своего дома, а я невольно представил его себе капитаном, поднявшимся к рубке. Вот-вот послышится команда, серые стены дрогнут, сдвинутся, и фантастический крылатый корабль, снявшись с якоря, ринется в морскую стихию или в космос.

Таким мне запомнился Карел Земан.

Его новые фильмы еще не раз откроют нам сказочный, необычайный и в то же время полный реальных проблем и конфликтов мир, созданный фантазией художника, неведомые до того грани поэтической мечты, исследующей лишь ей доступными средствами прошлое и настоящее, но устремленной в будущее.

Фильмография

1946

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ СОН — черно-белый, комбинированный, 311 *м.*

Сценаристы Борживой Земан и Карел Земан. Режиссер, художник Карел Земан. Съемка и постановка натурной части осуществлена Борживоем Земаном.

Производство Готвальдовской студии.

Премия за лучший кукольный фильм на Международном кинофестивале в Канне в 1946 году.

1947

ПОДКОВА НА СЧАСТЬЕ — черно-белый, кукольный, 136 *м.* Сценарист, постановщик и художник Карел Земан. Композитор Зденек Лишка.

Производство Готвальдовской студии.

ПАН ПРОКОУК — БЮРОКРАТ — черно-белый, кукольный, 220 *м.* Сценарист, постановщик и художник Карел Земан.

Производство Готвальдовской студии.

ПАН ПРОКОУК В ИСКУШЕНИИ — черно-белый, кукольный, 224 *м.*

Сценарист, постановщик и художник Карел Земан.

Производство Готвальдовской студии.

Премия чехословацкой кинокритики 1947 года одновременно за этот и предыдущий фильмы.

1948

ПАН ПРОКОУК — ИЗОБРЕТАТЕЛЬ — черно-белый, кукольный, 273 *м.*

Сценарист, постановщик и художник Карел Земан. Композитор Зденек Лишка.

Производство Готвальдовской студии.

Премия чехословацкой кинокритики 1948 года, премия за лучший кукольный фильм на Международном кинофестивале в Марианских Лазнях в 1949 году.

1949

ВДОХНОВЕНИЕ — цветной, кукольный, 335 *м.*

Сценарист и постановщик Карел Земан. Композитор Зденек Лишка. Производство Готвальдовской студии.

Премии: "Гран при" на Международном кинофестивале в Кноке в 1949 году за лучший кукольный фильм, почетный диплом на Международном кинофестивале в Дели в 1952 году и на Международном фестивале экспериментальных фильмов в Монтевидео в 1954 году, а также первая премия ("Золотой колос") за художественную выразительность на Международном фестивале документальных фильмов в Монреале.

1950

КОРОЛЬ ЛАВРА — цветной, кукольный, 860 *м.*

Сценарий по поэме К. Гавличека-Боровского — Карела Земана. Режиссер и художник Карел Земан. Композитор Зденек Лишка. Производство Готвальдовской студии.

Премия за лучший кукольный фильм на Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1950 году.

1952

КЛАД ПТИЧЬЕГО ОСТРОВА — цветной, комбинированный (графическая и объемная мультипликация), 2120 *м.*

Сценарист, постановщик, художник Карел Земан. Композитор Зденек Лишка.

Производство Готвальдовской студии.

Премия за лучший кукольный фильм на Международном кинофестивале в Карловых Варах в 1952 году, почетный диплом на Международном фестивале фильмов для детей в Варшаве в 1957 году.

1955

ПУТЕШЕСТВИЕ В ДОИСТОРИЧЕСКИЕ ВРЕМЕНА — цветной, комбинированный, 2542 *м.*

Сценаристы К. Земан и П. Новотный. Режиссер и художник К. Земан. Операторы В. Паздерник, А. Горак. Композитор Э. Бу-риан.

В детских ролях: В. Бейвал, П. Германн, З. Гусак, П. Лукаш. Производство Готвальдовской студии.

Премии: "Гран при" на Международном кинофестивале в Венеции и почетный диплом в Эдинбурге, премия кинокритики на Неделе документальных фильмов в Маннгейме в 1956 году, золотая медаль на Международном фестивале молодежи и студентов в Москве в 1957 году.

ПАН ПРОКОУК — ДРУГ ЖИВОТНЫХ — цветной, кукольный, 311 *м.*

Сценарист, режиссер и художник Карел Земан. Композитор Зденек

Лишка.

Производство Готвальдовской студии.

Премии: почетный диплом на Международном кинофестивале в Локарно.

1957

ПАН ПРОКОУК — ДЕТЕКТИВ — цветной, кукольный, 313 *м*.

Сценарист и художник Карел Земан. Режиссер Зденек Розкопал.

Композитор Зденек Лишка.

Производство Готвальдовской студии.

1958

ТАЙНА ОСТРОВА БЭК-КАП (ГУБИТЕЛЬНОЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ) — черно-белый, комбинированный, 2560 *м*.

Сценарий — по роману Жюля Верна "Лицом к знамени" — Карела Земана и Франтишека Грубина. Автор дикторского текста Иржи Брдечка. Художник и режиссер Карел Земан. Оператор Иржи Тарантик. Композитор Зденек Лишка.

В ролях: Арношт Навратил (Рок), Любор Токош (Харт), Франтишек Шлегр (капитан судна), Мирослав Голуб (Артигас), Яна Затлоукалова (Жанна).

Производство Готвальдовской студии.

Премии: "Гран при" на Международном кинофестивале ЭКСПО-58 в Брюсселе и в том же году премия чехословацкой кинокритики. Почетный диплом на Первом фестивале чехословацких фильмов в Банской Быстрице в 1959 году. В том же году Карелу Земану присуждена Чехословацкая премия мира за заслуги в области национальной кинематографии и за работу, направленную на укрепление дружбы и согласия между народами, и Государственная премия имени Клемента Готвальда. В 1960 году "Тайна острова Бэк-Кап" отмечена Большой международной премией Французской киноакадемии — "Хрустальная звезда", а также первой премией Конгресса УНИАТЕК "За превосходное качество комбинированных съемок и специальных эффектов, использованных в фильме".

1959

ПАН ПРОКОУК — АКРОБАТ — цветной, кукольный, 300 *м*. Сценарист и художник Карел Земан. Режиссер Зденек Розкопал. Композитор Зденек Лишка.

Производство Готвальдовской студии.

Почетные дипломы Международных кинофестивалей в Ванкувере в 1960 году и Будапеште в 1961 году.

1961

БАРОН МЮНХГАУЗЕН — цветной, комбинированный, 2678 *м.*

Сценарий (по одноименному роману Готфрида Бюргера) Карела Земана. Режиссер Карел Земан. Художники Карел Земан и Зденек Розкопал. Оператор Иржи Тарантик. Композитор Зденек Лишка. Автор дикторского текста Иржи Брдечка.

В ролях: Милош Конецкий (барон Мюнхгаузен), Яна Брейхова (Бианка), Ян Верих (капитан) и др.

Производство Готвальдовской студии и киностудии "Баррандов". Премии: первая премия на III конгрессе УНИАТЕК в Москве и Главный приз на Международном кинофестивале в Локарно в 1962 году, приз "Золотая пальма" на Международном фестивале в Бордигера и премия жюри на Международном фестивале в Бостоне в 1963 году. В том же году "Гран при" на Международном смотре фильмов для молодежи в Канне.

1964

ХРОНИКА ШУТА (Два мушкетера) — черно-белый, комбинированный, 2333 *м.*

Сценарист и постановщик Карел Земан. Художники Карел Земан и Зденек Розкопал. Композитор Ян Новак. Оператор Вацлав Уника.

В ролях: Петр Костка (Петр), Мирослав Голуб (Матей), Емилия Вашариова (Ленка), Валентина Тиелова (Вероника).

Производство Готвальдовской студии и киностудии "Баррандов". "Гран при" и премия Международного кинофестиваля в Сан-Франциско в 1964 году за лучший фильм и премия за режиссуру. Первая премия на фестивале в Аддис-Абебе и приз за лучший фильм на Международном смотре фильмов для молодежи в Канне в 1965 году.

1966

ПОХИЩЕННЫЙ ДИРИЖАБЛЬ — цветной, комбинированный, 2452 *м.*

Сценарий — по мотивам Жюля Верна — Карела Земана и Радована Краткого. Режиссер и художник Карел Земан. Композитор Ян Новак.

В ролях: Честимир Ржанда (Финдейс), Ярослав Мареш (редактор газеты), ребята — Миша Поспишил, Гануш Бор, Ян Чижек, Йозеф Странник, Ян Малат.

Производство Готвальдовской студии и киностудии "Баррандов". Специальная премия на Международном кинофестивале в Тегеране в 1967 году. Премия Международного кинофестиваля в Аддис-Абебе и III смотра фильмов для детей и юношества в Ри-мани в 1968 году. "Серебряная сирена" на Международном смотре чешских и словацких

фильмов в Сорренто в 1969 году.

1970

НА КОМЕТЕ — цветной, комбинированный, 2126 *м.*

Сценарий — по мотивам романа Жюля Верна "Гектор Сервадак" — Карела Земана. Режиссер и художник Карел Земан. Оператор Рудольф Шталь. Композитор Любош Фишер.

В ролях: Эмиль Горват (Гектор Сервадак), Магда Вашариова (Анжелика), Франтишек Филипповский, Милослав Голуб и другие. Производство киностудии "Баррандов", Пражской студии короткометражных фильмов и Готвальдовской студии.

Премия международного жюри СИДАЛК на фестивале фильмов для детей и юношества в Венеции в 1970 году и "Гран при" на Международном кинофестивале в Тегеране в 1972 году.

1972

СКАЗКИ ТЫСЯЧА И ОДНОЙ НОЧИ (Приключения Синдбада-1975 морехода) — цветной, мультипликационный, в семи новеллах-эпизодах, для телевидения, 2623 *м.*

Сценарист и режиссер Карел Земан. Художники Карел Земан, Людмила Спалена. Композитор Франтишек Бельфин.

1. Приключения Синдбада-морехода — 403 *м.*
2. Второе путешествие Синдбада — 425 *м.*
3. В стране великанов — 413 *м.*
4. Магнитная гора — 405 *м.*
5. Ковер-самолет — 323 *м.*
6. Укрощенный демон — 450 *м.*
7. Морской султан — 304 *м.*

Производство Готвальдовской студии.

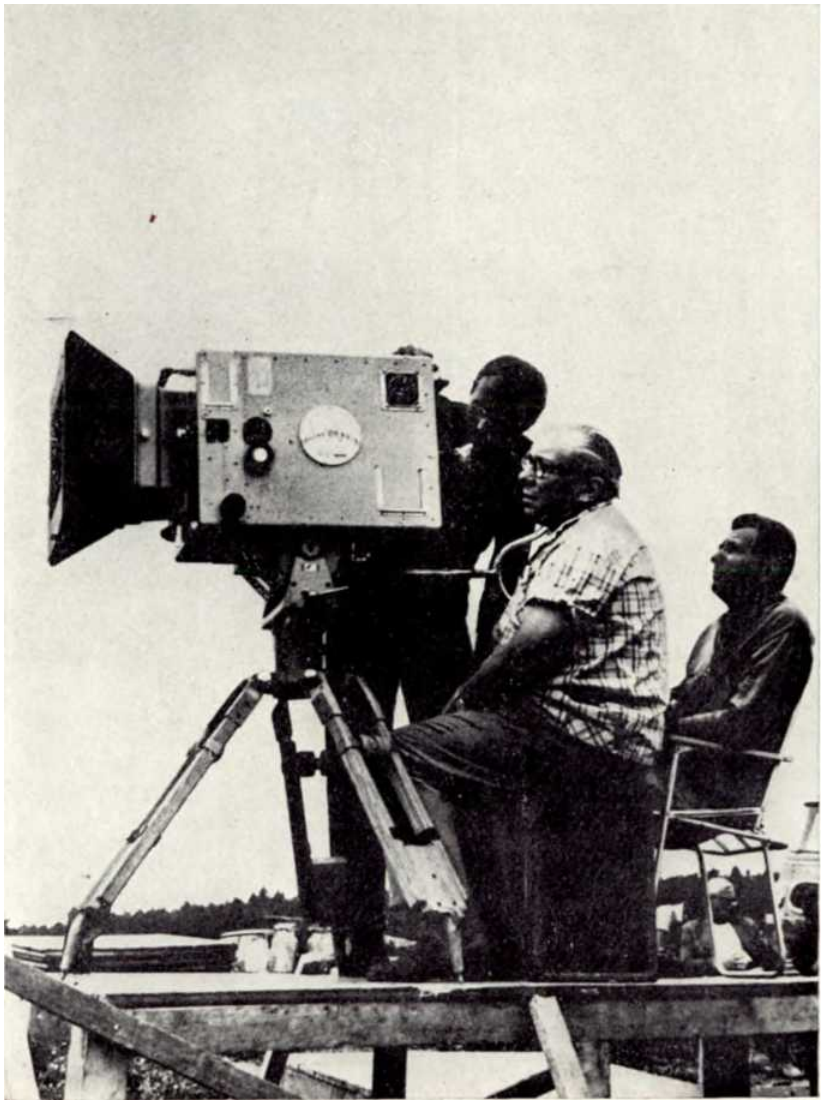
1977

УЧЕНИК ЧАРОДЕЯ (Крабат) — цветной, мультипликационный, 2076 *м.*

Сценарий — по мотивам книги Готфрида Ореста Пройслера "Крабат" — Карела Земана. Режиссер Карел Земан. Художники Карел Земан, Людмила Спалена. Операторы Богуслав Пикхарт и Зденек Крупа. Композитор Франтишек Бельфин.

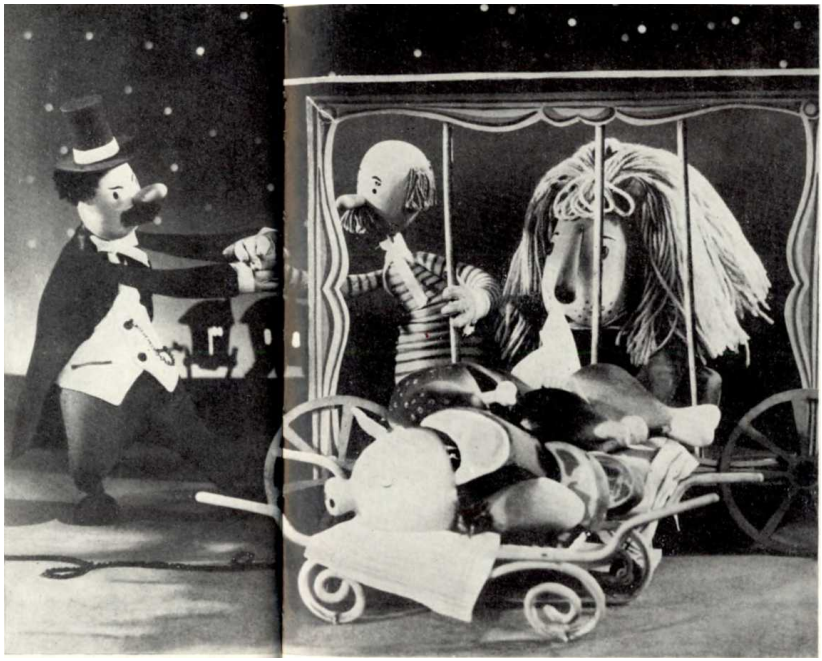
Производство Готвальдовской киностудии при сотрудничестве западногерманских телевизионных фирм СДР (Штутгарт) и "Бавария" (Мюнхен).

Премии: "Гран при" на Международном кинофестивале в Тегеране в 1977 году.

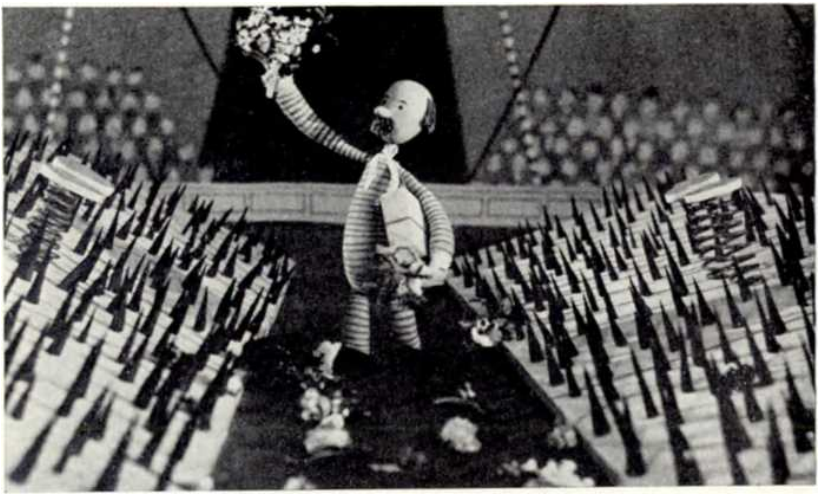


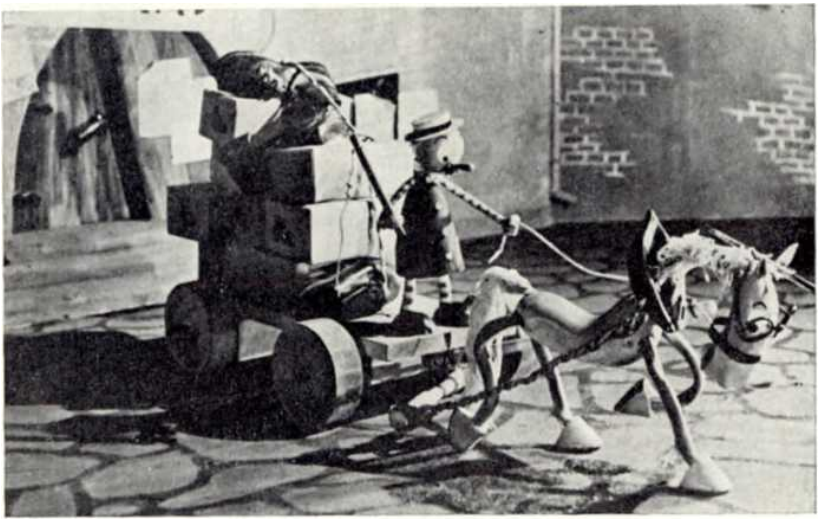
"Рождественский сон"

Из серии "Пан Прокоук"

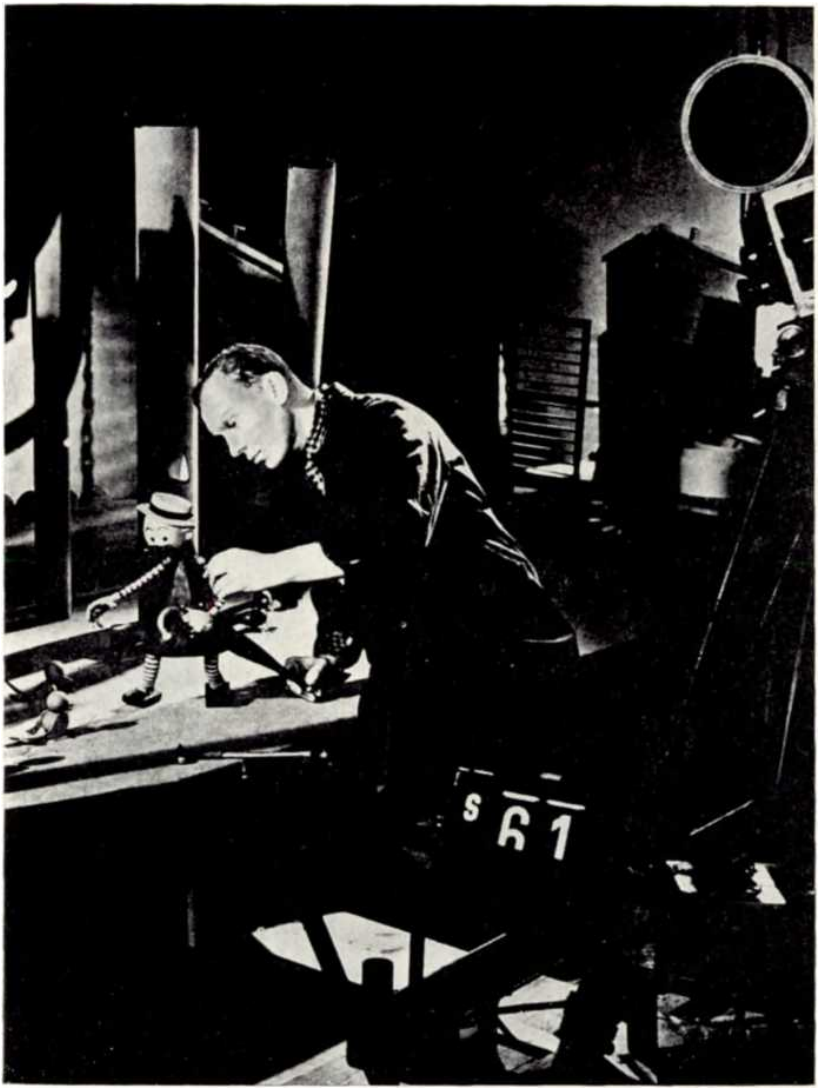


Из серии "Пан Прокоук"



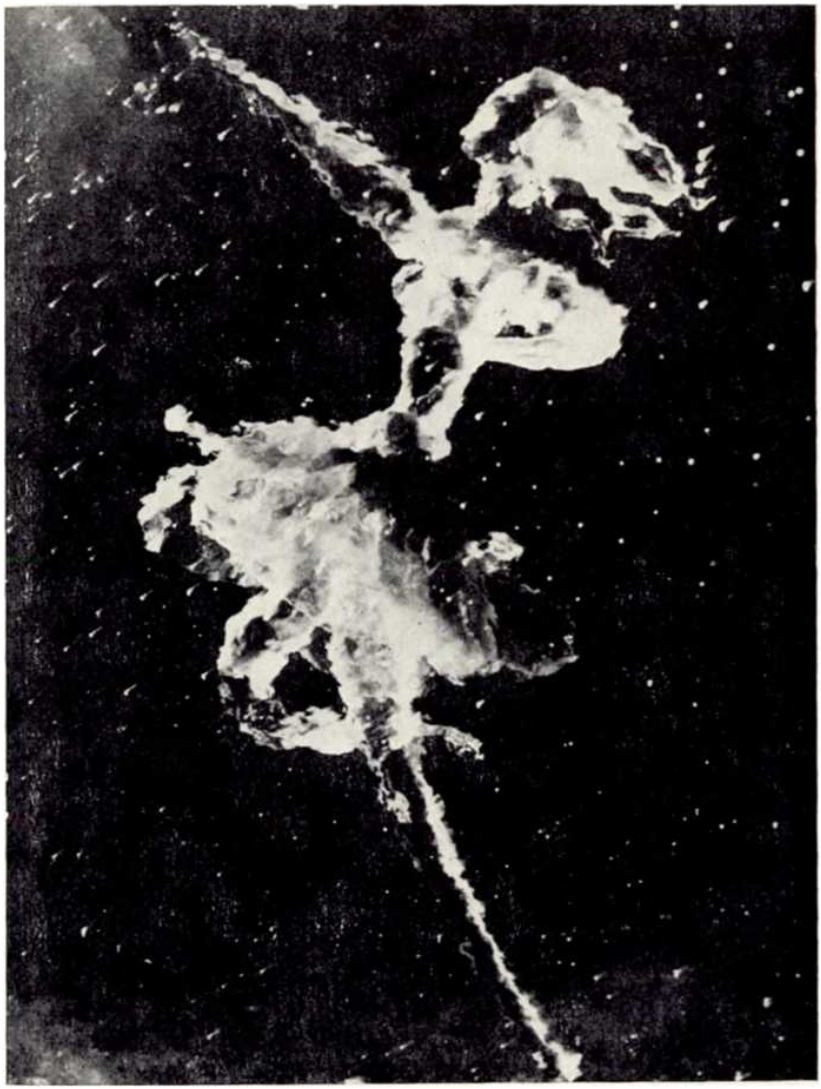


В кукольной мастерской

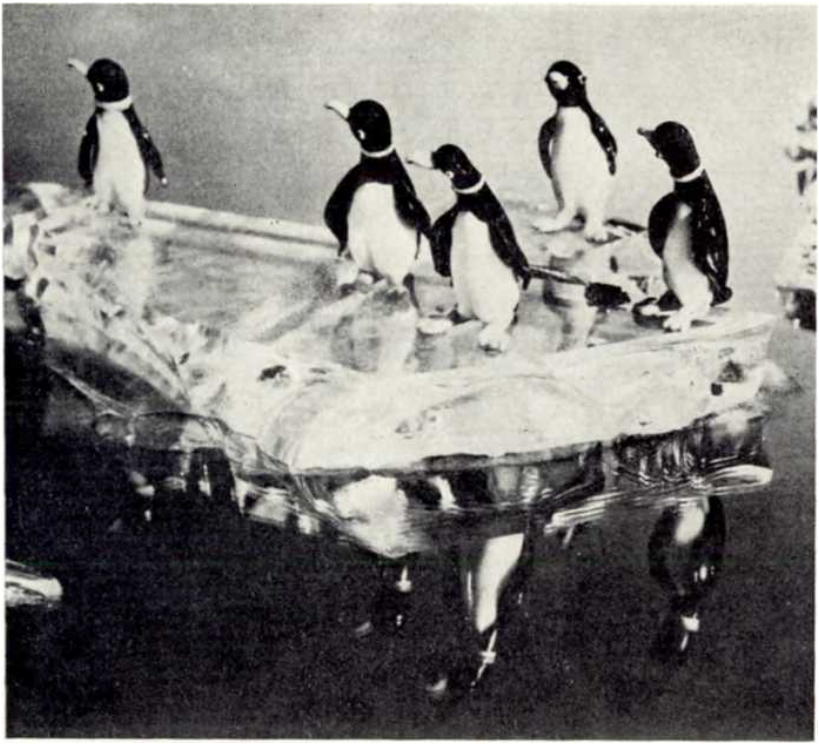


"Пан Прокоук — друг животных"

"Вдохновение"



"Вдохновение"



"Король Лавра"

"Король Лавра"

"Король Лавра"

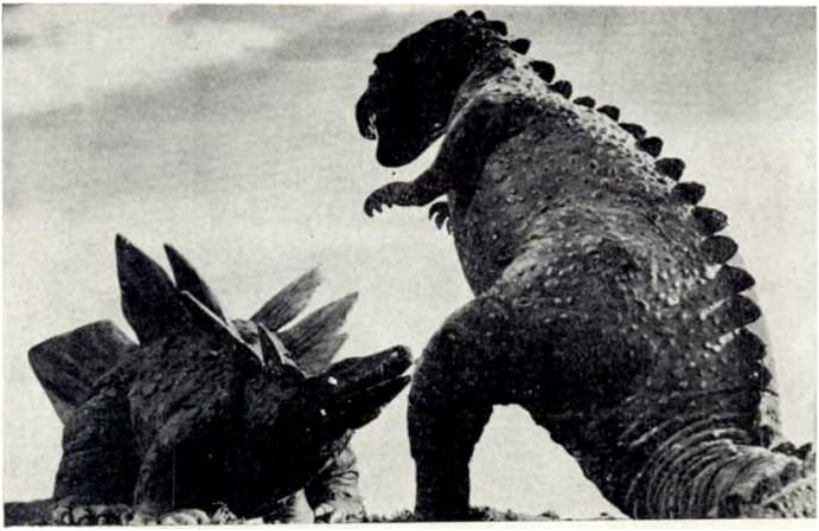
"Клад Птичьего острова"

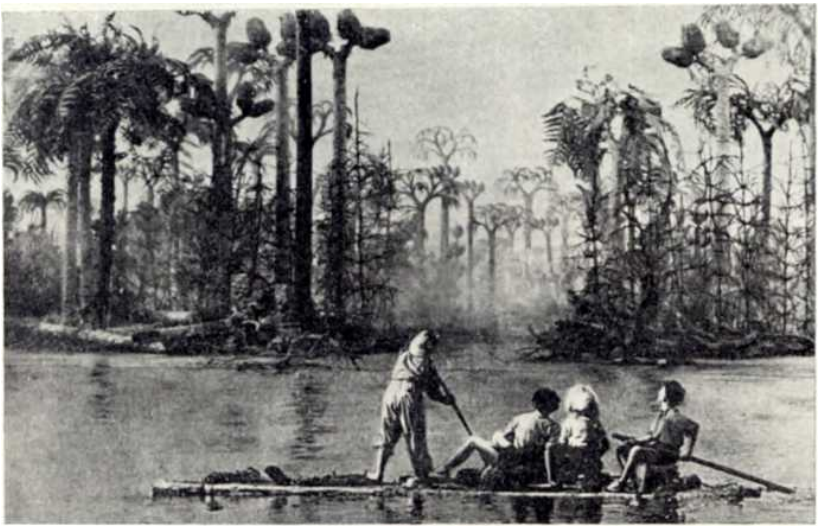
"Клад Птичьего острова"

"Клад Птичьего острова"

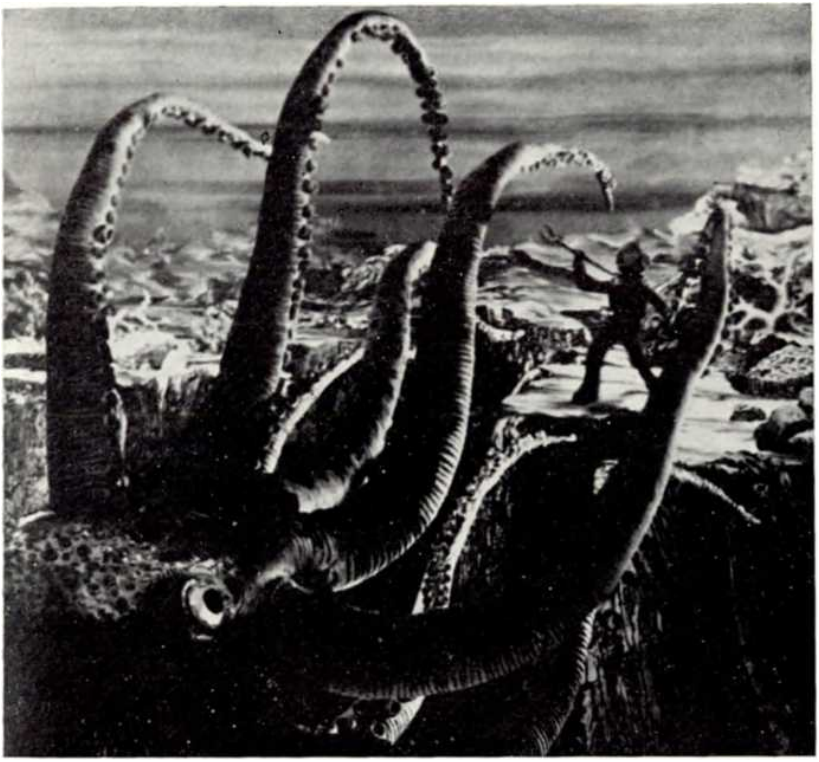
"Путешествие в доисторические времена"

"Путешествие в доисторические времена"

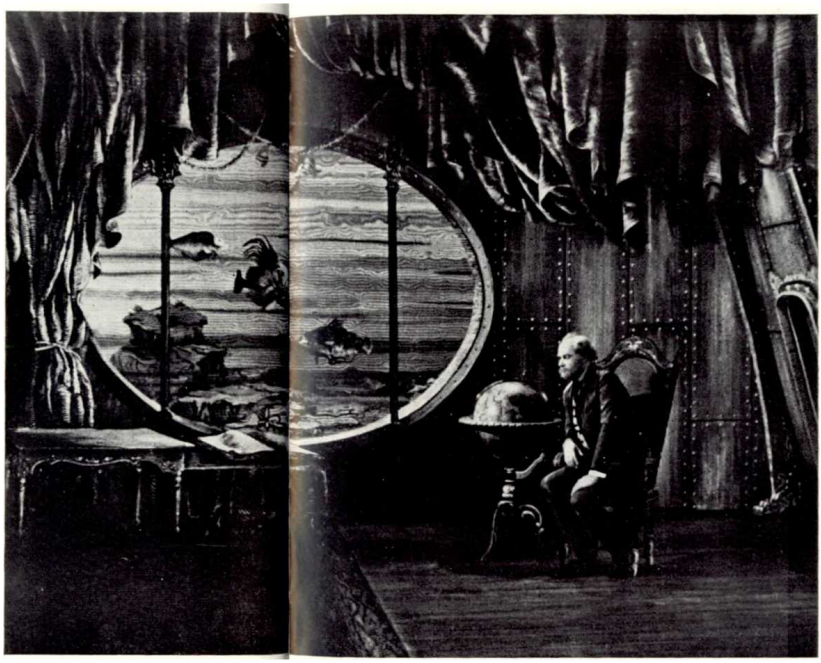




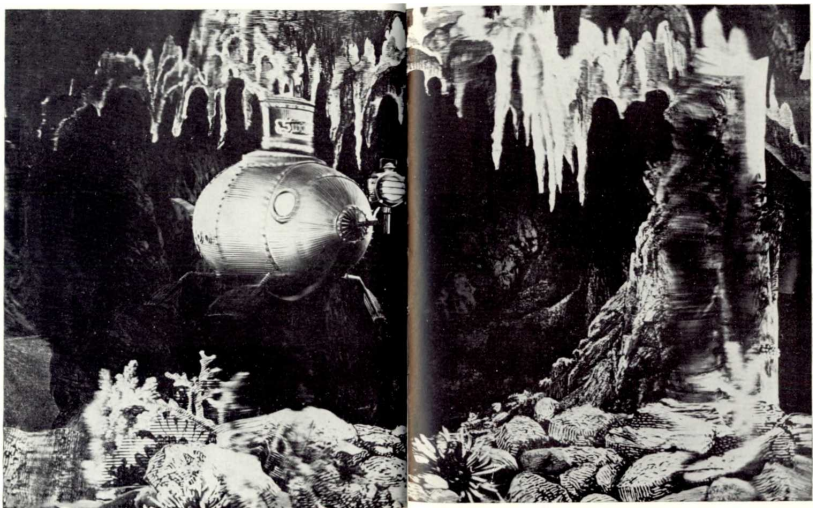
"Тайна острова Бэк-Кап"



"Тайна острова Бэк-Кап"



"Тайна острова Бэк-Кап"



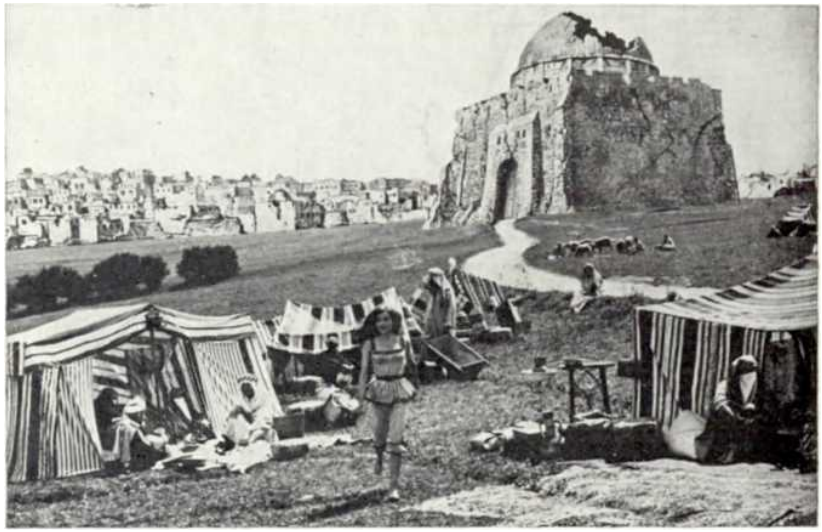
"Похищенный дирижабль"

"Похищенный дирижабль"

Карел Земан и Йозеф Скупа с куклой Гурвинеком

"На комете"

"На комете"



"На комете"

"На комете"

"На комете"

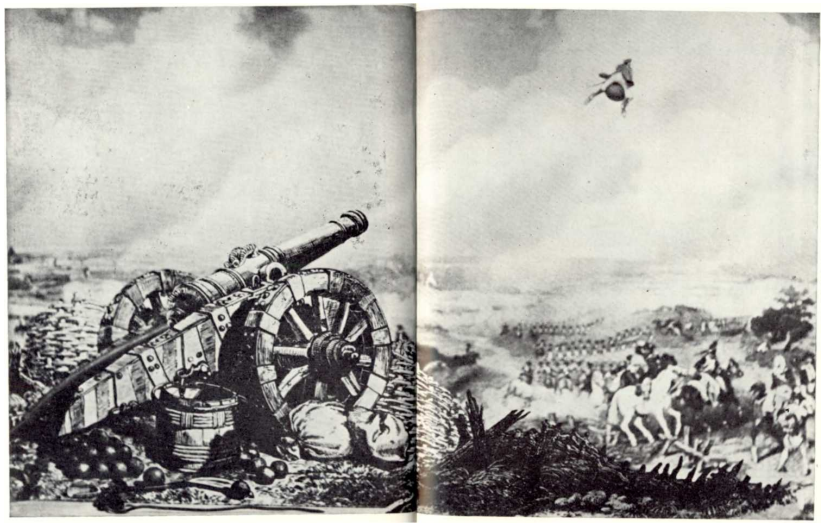
Карел Земан и актер Милош Копецкий

"Барон Мюнхгаузен"

"Барон Мюнхгаузен"
Яна Брейхова-Бианка
Милош Копецкий — барон Мюнхгаузен

"Барон Мюнхгаузен"

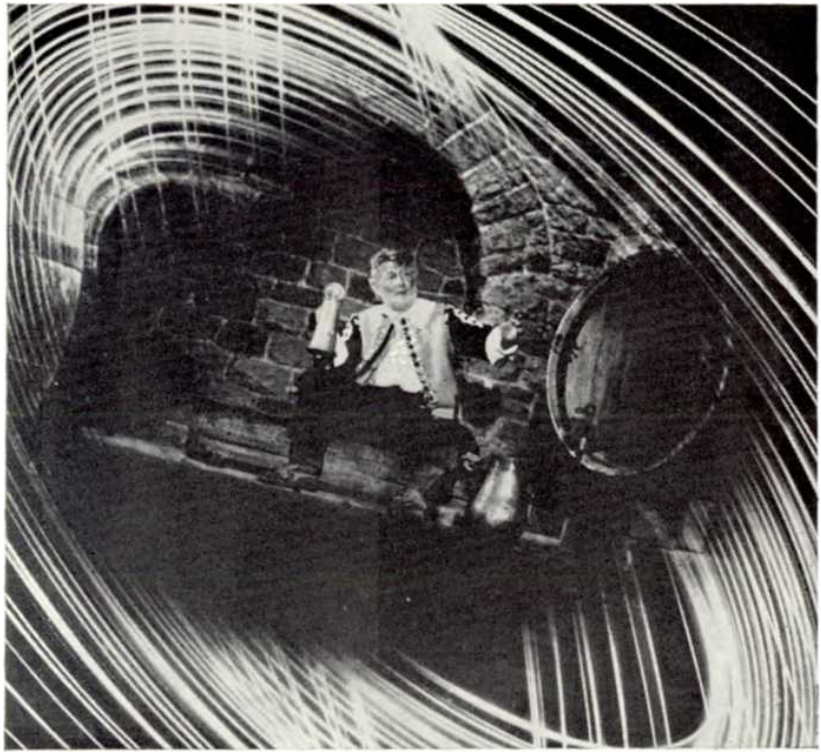
"Барон Мюнхгаузен"



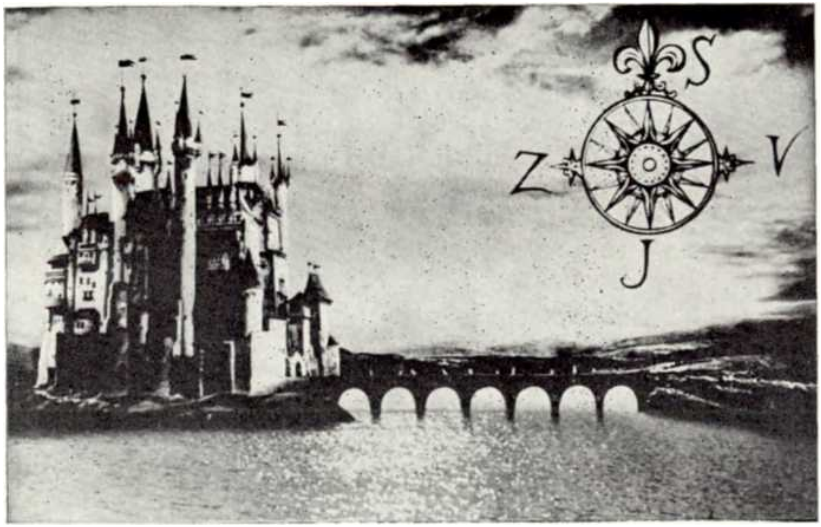
"Барон Мюнхгаузен"

"Хроника шута"

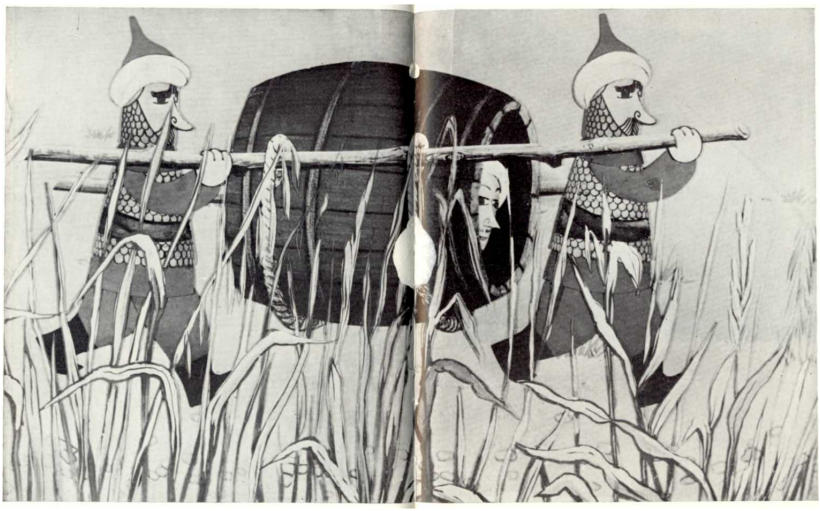
"Хроника шута"



"Хроника шута"

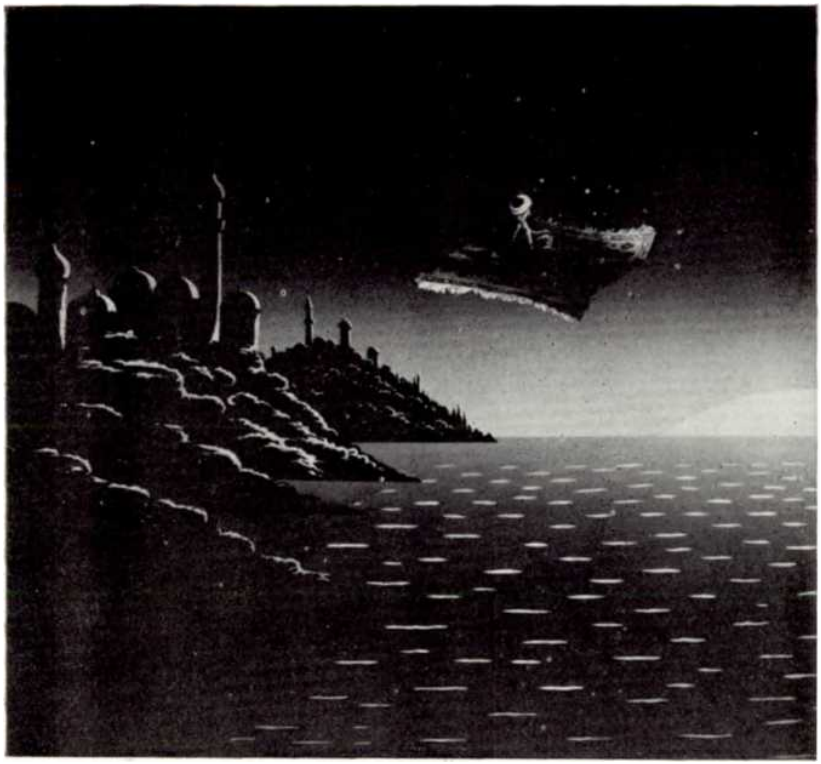


"Сказки тысяча и одной ночи"



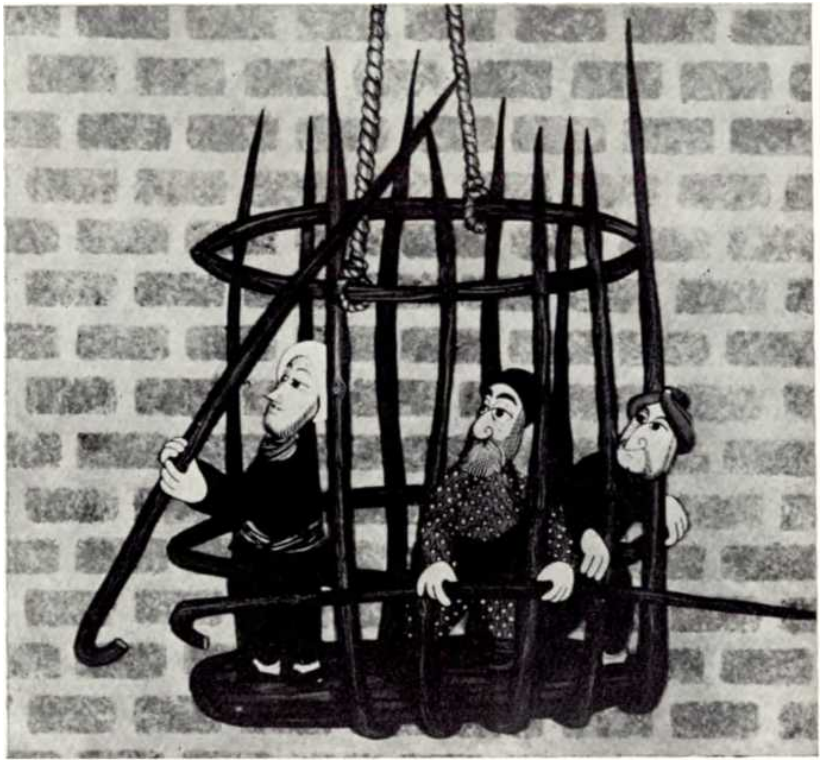
"Сказки тысяча и одной ночи"

"Сказки тысяча и одной ночи"



"Сказки тысяча и одной ночи"

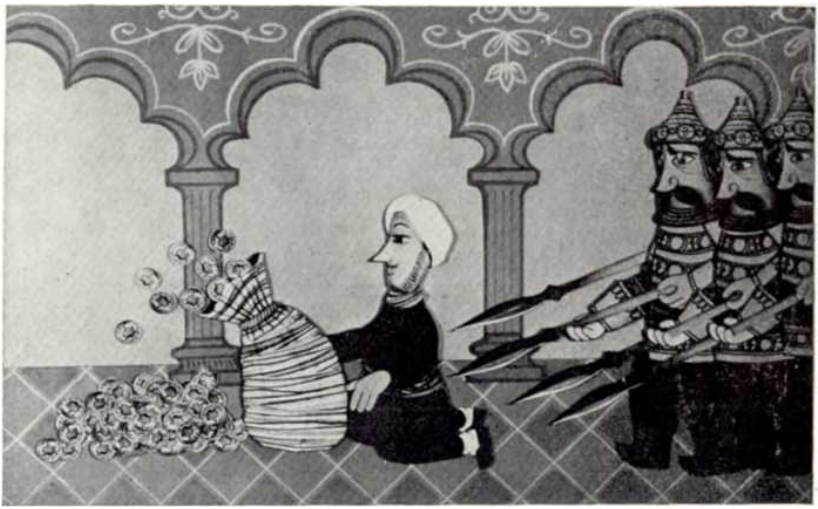
"Сказки тысяча и одной ночи"



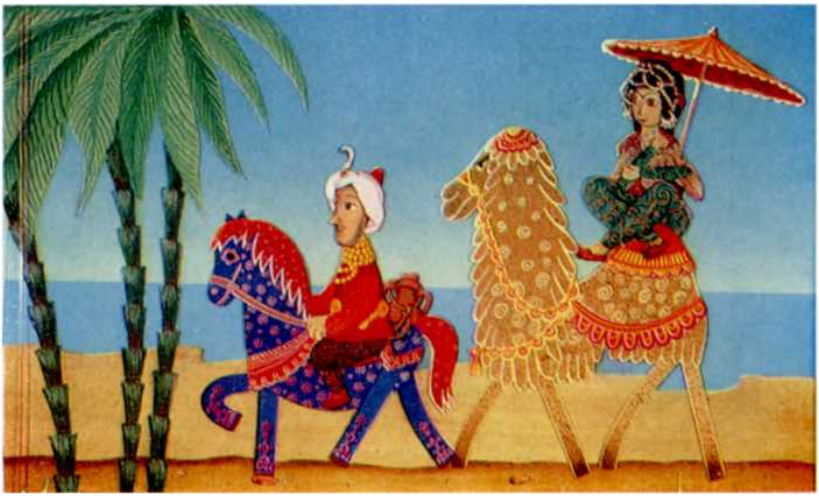
"Сказки тысяча и одной ночи"

"Сказки тысяча и одной ночи"

"Сказки тысяча и одной ночи"



"Сказки тысяча и одной ночи"

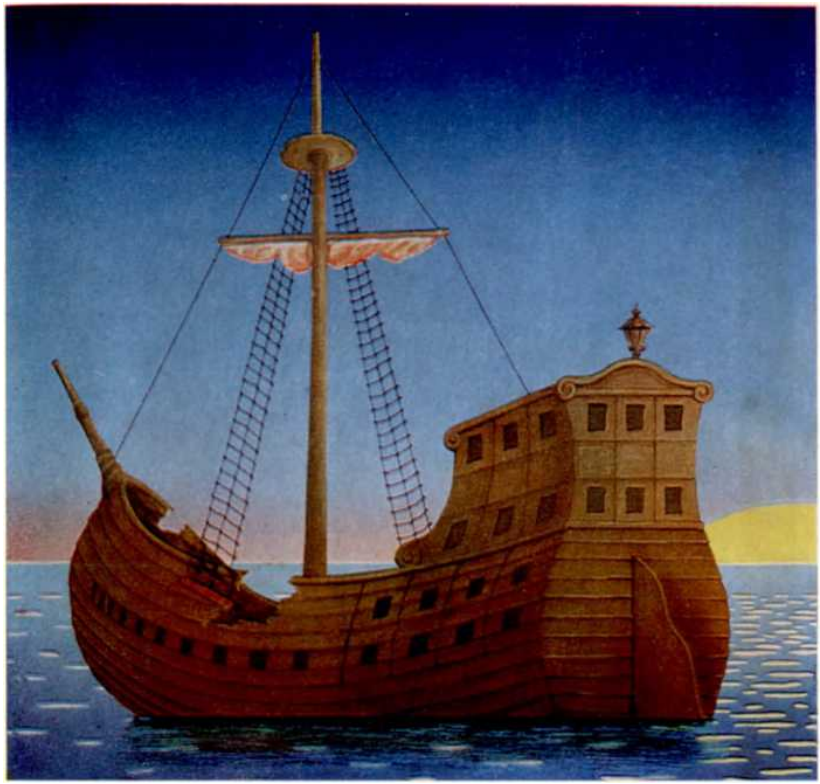


"Сказки тысяча и одной ночи"

"Сказки тысяча и одной ночи"

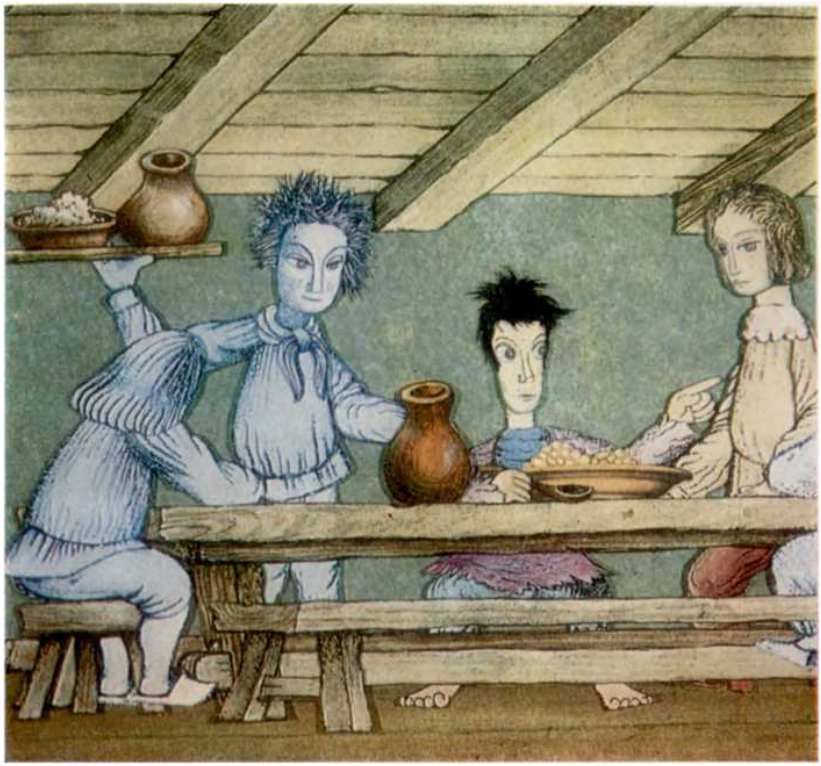
"Сказки тысяча одной ночи"

"Сказки тысяча и одной ночи"



"Сказки тысяча и одной ночи"

"Ученик чародея"



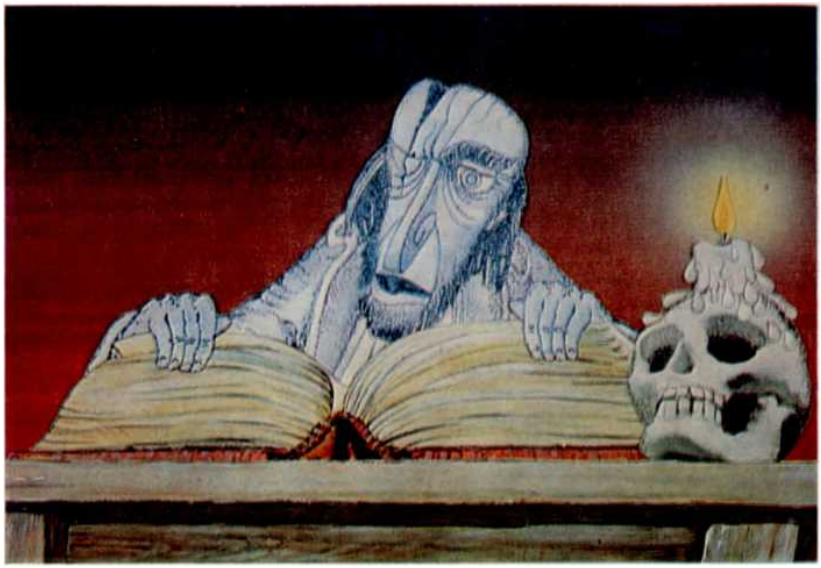
"Ученик чародея"

"Ученик чародея"

"Ученик чародея"

"Ученик чародея"

"Ученик чародея"



"Ученик чародея"

"Ученик чародея"

Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке Royallib.com
Оставить отзыв о книге
Все книги автора

Примечания

1

"Вопросы киноискусства", вып. 5. М., "Наука", 1961, с. 252.

2

Эйзенштейн С. М. Избранные произведения, т. 3. М., "Искусство", 1964. с. 583.

3

Sadoul Georges. Georges Melies Ed. Seghers, 1962, p. 23.

4

Ibid., p. 81.

5

Sadoul Georges. Georges Melies. p. 95.

6

Цит. по кн.: Театр кукол зарубежных стран. Л.—М., "Искусство", 1959, с. 61.

7

"Иностр. лит.", 1967, № 1, с. 255.

8

Фильм Земана "Губительное изобретение" в нашем прокате носил название "Тайна острова Бэк-Кап".

9

Там же, с. 92.

10

"Искусство кино", 1962, № 5, с. 138.

11

Там же.

12

"Film a doba", 1974, N 2, s 81.

13

Тынянов Ю. Поэтика, история литературы, кино. М., "Наука", 1977, с. 201

14

Цит. по кн.: Фрадкин И. Бертольт Брехт. Путь и метод. М., "Наука", 1965, с. 244.

15

Газо А. Шуты и скоморохи всех времен и народов. Спб., 1898, с. 131.

16

Мелетинский Е. Народный эпос. — В кн.: Теория литературы. М., "Наука", 1964, с. 54.

17

Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., "Наука", 1976, с. 29.

18

Мелетинский Е. Герой волшебной сказки. М., Изд-во вост, лит., 1958. с. 130.

19

Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л., "Наука", 1967, с. 231.

20

"Искусство кино", 1965, № 10, с. 45.

21

"Mlada fronta", 1978, 20/1. Krabat — carodejuv ucen.

22

Салтыков-Щедрин М. Е. Полн, собр., соч., т. 9. М.—Л., ГИХЛ, 1934, с. 203–204.

23

См.: Фрадкин И. Бертольт Брехт. Путь и метод, с 242.

24

Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. Ч. I. М., "Искусство",

1968, с. 216.

25

Там же, с. 227.

26

"Иностр. лит.", 1955, № 1, с. 256.

27

Бахтин М. Рабле и Гоголь. — В кн.: "Вопросы литературы и эстетики". М., "Худож. лит.", 1975, с. 488.

28

Эренбург И. Материализация фантастики. М.—Л., Кинопечать, 1927, с. 16.

29

Там же.

30

Там же, с. 121.

31

Там же, с. 130.

32

Там же, с. 247.

33

Мне уже приходилось писать об этом в книге "Волшебники экрана. Эстетические проблемы современной мультипликации" (М., "Искусство", 1974, с. 142).

34

Лорка Федерико Гарсиа. Об искусстве. М., "Искусство", 1971, с. 136.

35

Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности, с. 60.

36

Этому, в частности, посвящена книга Ю. Ханютина "Реальность фантастического мира" (М., "Искусство", 1977).

37

Айтматов Чингиз. Кирпичное мироздание или энергия мифа. — "Лит. газ.", 1978, 29 марта.

38

Там же.